ORGANIZAÇÃO

Antônio Araújo,
José Fernando Azevedo
e Maria Tendlau

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural

Próximo ato : teatro de grupo / organização Antônio Araújo,
José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau. – São
Paulo : Itaú Cultural, 2011.

ISBN 978-85-7979-021-8

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Teatro de grupo. 4. Teatro
contemporâneo. I. Araújo, Antônio. II. Azevedo, José Fernando
Peixoto de. III. Tendlau, Maria. IV. Título.

CDD 792

APRESENTA

PRÓXIMO ATO: TEATRO DE GRUPO

São Paulo, 2011

Lei de Incentivo à Cultura

Itaú cultural

Itaú Cultural ISO 9001 Administração de Verbas SGS

Ministério da Cultura

Governo Federal BRASIL País rico é país sem pobreza

PRÓXIMO ATO E RUMOS TEATRO

"Não há nada mais subversivo do que o encontro."
José Celso Martinez Corrêa

O projeto Próximo Ato foi criado em 2003, como encontro internacional sobre teatro contemporâneo. Os resultados das três primeiras edições estão disponíveis no livro Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea (Itaú Cultural, 2008), organizado por Silvana Garcia e Fatima Saadi.

A missão do Itaú Cultural de desenvolver e organizar processos, compreender as práticas culturais e gerar conhecimento sobre as artes brasileiras nos levou a direcionar o projeto para dentro do país. Para isso, convidamos como consultores e curadores Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem; José Fernando Azevedo, diretor do Teatro de Narradores; e Maria Tendlau, codiretora do Coletivo Bruto. A primeira questão apresentada dizia respeito à necessidade de se definir um eixo de discussão que pudesse atravessar todo o país; e o tema escolhido foi "teatro de grupo", que pautou reflexões e ações por quatro anos.

Assim, em 2006, a proposta de discussão foi o papel do teatro de grupo do ponto de vista ideológico, artístico, político e econômico. Essa edição ampliou o diálogo com universidades e escolas de teatro, além de iniciar o intercâmbio de experiências com criadores de outros estados brasileiros.

Na edição de 2007, o debate sobre o lugar e o significado do teatro de grupo foi estendido. O encontro contou com a participação de 50 grupos teatrais brasileiros, que puderam compartilhar suas práticas artísticas.

O Próximo Ato, realizado em 2008, tratou das relações entre experiência e forma na produção do teatro de grupo no Brasil, ou seja, como a experimentação coletiva se manifesta na estética desses grupos.

Numa lógica de rede, nesse mesmo ano, iniciamos a implementação do projeto em âmbito nacional. Ampliamos as ações para as regiões Sudeste, Sul e Nordeste. Convidamos Chico Pelúcio, do Grupo Galpão, de Belo Horizonte; Carlos Carvalho, do Centro de Pesquisa Teatral, de Recife; e Tânia Faria, do Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre, para coordenarem os encontros em suas regiões. Desse modo, em Belo Horizonte, produzimos um encontro com representantes dos estados da região Sudeste; em Recife, com artistas dos nove estados da região; e, em Porto Alegre, com artistas do Sul.

Em 2009 realizamos o mesmo trabalho nas regiões Centro-Oeste e Norte. Contamos com a participação de Fernando Villar, professor da UnB, que organizou o encontro com representantes da região Centro-Oeste; e de Wlad Lima, da Universidade Federal do Pará, responsável por selecionar artistas dos sete estados nortistas.

Os encontros se apoiaram na metodologia Open Space, ou espaço aberto, que organiza discussões sem pautas preestabelecidas. Os participantes que desejarem propõem temas ao coletivo. Cada um se inscreve na discussão de seu interesse e os relatos são posteriormente partilhados entre todos.

Desse modo, as discussões partiam das necessidades dos próprios participantes, o que foi fundamental para conhecermos muitas das questões que moviam os artistas. Além das plenárias, cada encontro contou com seminário de profissionais como Peter Pál Pelbart, Eleonora Fabião, Óscar Cornago, Denis Guénon, Kil Abreu, Wolfgang Storch e Cibele Rizek.

No final de 2009 realizamos o encontro nacional no Itaú Cultural e nas sedes de alguns grupos paulistas de teatro. A participação de 140 grupos dos 26 estados brasileiros, mais o Distrito Federal, possibilitou-nos uma experiência única de autorreconhecimento e reconhecimento mútuo, um compartilhamento entre pares em contexto nacional. No blog do projeto itaucultural.org.br/proximoato, estão os relatos dos encontros regionais e nacional.

Outro aprendizado importante foi a possibilidade de observar questões reincidentes em todo país, como: sede para os grupos, relação do teatro com a cidade, políticas públicas, formas de organização e convivência, processos criativos colaborativos, e questões geográficas menos uníssonas como distância e isolamento.

Além do aprendizado, da articulação e do reconhecimento desses quatro anos de projeto, essa experiência serviu também para prover a criação do programa Rumos para a área do teatro.

O Rumos Itaú Cultural tem como objetivo mapear, fomentar e difundir a produção artística no país, além de formar e articular agentes culturais. Apoia projetos em dez áreas de expressão por meio de editais públicos e comissões de seleção autônomas.

Como gestora cultural, uma das principais prioridades é justamente criar um programa *nacional*. O Rumos Teatro foi pensado a partir dos encontros do Próximo Ato e por isso seu enfoque não poderia ser outro senão o intercâmbio e, nesse caso específico, dedicado à pesquisa.

As inscrições deviam partir sempre de um projeto compartilhado entre dois grupos que tivessem uma questão comum de estudo para desenvolver, fosse de prática artística, pedagógica, de reflexão teórica etc.

O Rumos Teatro subsidiou financeiramente os encontros, as viagens, as hospedagens e a manutenção da pesquisa por um semestre. Os valores dos apoios são diferenciados, sendo mais alto para grupos de regiões distantes entre si. Essa estratégia gerou o primeiro edital nacional que reconhece os custos amazônicos, tema abordado nos encontros do Próximo Ato e incorporado no programa Rumos Teatro.

Os resultados dos projetos de pesquisa serão mostrados em agosto de 2011, ocasião em que também lançaremos este livro, que é mais uma realização que surge da experiência dos encontros e dos seminários.

Como não poderia deixar de ser, este livro é organizado por Antônio Araújo, José Fernando Azevedo e Maria Tendlau, que orientaram esses quatro anos de trabalho.

É também natural e pertinente que o livro se inicie com um dossiê sobre a história do teatro de grupo no Brasil. O mais fascinante e compensador dessa experiência é justamente a oportunidade de delinear uma representação e compreensão mais amplas do país, ainda que sob o prisma específico do teatro de grupo.

Próximo Ato: Teatro de Grupo, assim como todos os produtos culturais desenvolvidos no instituto Itaú Cultural, será distribuído gratuitamente, em todo país, a instituições culturais, educacionais e de preservação da memória artística.

A todos que tornaram possível este grande projeto, Eduardo Saron, que confiou integralmente em nosso trabalho e o apoiou, a Maria, Tó, Zé Fernando, Chico Pelúcio, Tânia Faria, Wlad Lima, Fernando Villar, Quiercles Santana, Carlos Carvalho, Cris Lozano, Débora Carillo, Ellen Prado e Cristina do Espírito Santo, meu sincero agradecimento.

SONIA SOBRAL
Coordenadora do projeto Próximo Ato e da publicação *Próximo Ato: Teatro de Grupo*
Coordenadora do Rumos Teatro
Gerente de Artes Cênicas do Itaú Cultural

INTRODUÇÃO

13. Maria Tendlau
19. Antônio Araújo

DOSSIÊ HISTÓRICO-GEOGRÁFICO DO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL

22. Paulo Ricardo Nascimento
28. Rodrigo Dourado
34. Fernando Villar
40. André Carreira
46. Edelcio Mostaço
50. Iná Camargo Costa
54. MariAngela Alves de Lima
58. Celso Frateschi
64. SIlvia Fernandes
68. Maria Thaís
80. Luiz Fernando Ramos
84. Valmir Santos
92. Beth Néspoli
98. Sérgio de Carvalho

SEÇÃO 1. POLÍTICAS DA FORMA

106. Paulo eduardo Arantes
116. Óscar Cornago
128. José Fernando Azevedo
138. Kil Abreu

SEÇÃO 2. CONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

148. Erika Fischer-Lichte
160. Günther Heeg
170. Béatrice Picon-Vallin
180. Helga Finter
198. David Jubb

SEÇÃO 3. FORMAS DE CONVÍVIO

210. Rosyane Trotta
224. Tales A. m. Ab'Sáber
236. Eleonora Fabião

UTOPIA DO CONVÍVIO E IMAGINAÇÃO POLÍTICA

Os textos presentes nesta publicação falam por si, seja pela excelência da reflexão que trazem, seja pela qualidade de seus autores. Diante da tarefa de apresentá-los, percebo que a contribuição mais efetiva que posso dar é a de dividir com o leitor o recorte que o conselho de curadoria usou para reuni-los. Para tanto, retomo o percurso dos encontros realizados nas quatro ultimas edições do Próximo Ato, as quais esta publicação pretende minimamente refletir.

Propusemos como recorte aos autores algumas aproximações a partir do que nomeamos ideia de grupalidade, da forma como elaboração da experiência, dos sujeitos e das formas de produção engendradas nos coletivos. Tais aproximações correspondem aos enunciados *que encabeçaram* os encontros propostos por esse conselho: Teatro de Grupo: Estética e Política (2006); Nossa originalidade é nossa fome? – referência ao Manifesto da Estética Fome, de Glauber Rocha (2007); Forma e Experiência (2008); Teatro de Grupo e as Formas de Convívio (2009).

Em 2006, quando iniciamos o trabalho, perguntávamos no texto curatorial:

> No sentido de retomada de procedimentos coletivos de organização e criação, o teatro de grupo se apresenta como uma reserva utópica na contramão da mercantilização desenfreada que sofrem todas as dimensões da vida? Ou verificamos apenas uma outra forma de

> subsistência/sobrevivência artística? Tal prática – complexa, variada e avessa a definições unívocas – suscita uma série de questionamentos sobre: as formas coletivas de organização e criação, a necessidade de sustentabilidade econômica do trabalho artístico e a viabilidade de um espaço de trabalho continuado; a busca de um ideário artístico e a continuidade de um núcleo mínimo de artistas ao longo do tempo; e os vínculos que esse coletivo teatral estabelece com o público, seu entorno ou mesmo com a cidade onde atua[1].

Em resposta a esse primeiro exercício de reconhecimento, iniciamos esta publicação com um pequeno dossiê sobre o teatro de grupo no Brasil, com textos curtos de vários autores sobre tal experiência nas diferentes décadas e regiões do país, buscando, nesse panorama, uma possível caracterização do referido modo de fazer teatro. A discussão sobre o que garante abranger sob o termo "teatro de grupo" agrupamentos tão diferentes, enunciada no primeiro encontro, acompanhou todos as demais edições do Próximo Ato, e a possibilidade de olhar retrospectivamente para o que chamamos "teatro de grupo" lança luz sobre essa expressão, talvez de difícil definição pelo que é, mas de fácil reconhecimento pelo que não é.

No corpo desta publicação temos três seções que agregam pensadores com importante participação nos encontros e alguns textos especialmente encomendados a fim de dialogar com o percurso que estabelecemos. Figuram, desse modo, discussões sobre arte e política, ou a possibilidade delas; sobre a performance e as hibridações entre as linguagens; sobre o alargamento de fronteiras e a experiência dos extremos; sobre a utopia do convívio – seja em cena, seja entre cena e não cena, seja até mesmo na pergunta do que é cena –, em que se fala de separação, limite e distância; e, finalmente, sobre o coletivo que representa – e o que representa – e a representação do coletivo.

Podemos entender essa reunião de olhares (às vezes nacionais, às vezes pautados por experimentos de outros países) como uma maneira de abarcar e responder às provocações dos enunciados, optando por mirar a experiência do teatro de grupo numa dialética entre as relações que o definem e as circunstâncias que o organizam.

> Foi assim que, nestas quatro edições, discutiu-se não apenas o funcionamento das relações de produção no interior dos grupos, mas também o modo pelo qual elas determinam os processos criativos. Surgiram questões que abriram vários campos de reflexão: Em que medida essa produção tem sido capaz de elaborar a precariedade que a condiciona e responder efetivamente a ela? Ou mesmo, até que ponto tal precariedade não corresponderia a outra, mais ampla e violenta, atravessando a sociedade brasileira como um todo? Essa criação tem sido tímida diante da violência do processo que a abarca? São questões de forma, sociabilidade, continuidade, manutenção, imbricadas e reconhecíveis apenas na aproximação

---

[1] Texto curatorial da quarta edição do Próximo Ato.

ao cotidiano dos coletivos, de seus embates internos e externos[2].

Porém, as aproximações nos ensaios aqui presentes, mesmo que extremamente produtivas, não esgotam a discussão e não podem por si sós refletir o que o próprio convívio nos encontros do Próximo Ato significou.

Foram ao todo 14 encontros (entre encontros nacionais, preparatórios e regionais), envolvendo 140 grupos e os 26 estados brasileiros, mais o Distrito Federal. E um encontro entre três pessoas (Antônio Araújo, José Fernando Azevedo e eu, Maria Tendlau) para formar um conselho de curadoria.

O exercício do conselho consistiu na proposição de um percurso largo o suficiente para abarcar muitos pontos de vista, mas ao mesmo tempo assertivo o bastante para conduzir a discussão a campos férteis. Formulado de diversas maneiras, o que alinhavava nossas proposições era a possibilidade de um encontro que, além de confrontar os iguais e diferentes, pudesse interferir de maneira mais crítica na criação e seus processos e nos grupos.

Buscamos muitas vezes olhares que viessem de outras áreas do conhecimento para que pudéssemos retomar, desde um ponto de vista mais crítico, a produção poética dos grupos. Aliamos às discussões reflexões vindas das artes visuais, do cinema, da psicanálise, do urbanismo. Forçamos nosso olhar para fora da esfera do teatro e propusemos de outros lugares uma mirada para os coletivos.

Esse percurso foi, desde o início, construído a partir de provocações que pretendiam dialogar entre o agir dos grupos como organização produtiva e sua produção poética, entre as formas de organização interna de cada coletivo e sua atuação política, entre tendência e forma; espelhamento do outro e proposição de identidade, entre grupalidade e singularidade, entre provocação formal e procedimentos de criação, entre escuta e enunciação. Perguntar o que é teatro de grupo nesses termos, na proposta da curadoria, significava apontar a conjunção imbricada de ambos os aspectos e a afirmação da necessidade do reconhecimento desse modo de fazer teatro como categoria essencialmente política. Não da maneira mais imediata, no entanto, como era elaborada nos necessários fóruns para discutir políticas públicas para o teatro, mas como o aproveitamento desse espaço (o espaço do encontro) como reserva para uma reflexão que aliasse a produção desse teatro e as relações estabelecidas no seu contexto à experiência das sociabilidades vividas na cidade ou no país. Corresponderia mais ou menos às perguntas: Esse teatro nos representa? Que tipo de representação ainda é necessária/possível em nossa época?

---

[2] Texto curatorial da sétima edição do Próximo Ato.

A cada edição discutíamos muito sobre como dialogar com os outros fóruns existentes, tentando ocupar um lugar não explorado, para somar, e não reproduzir – aproveitando uma lacuna desde o interior de um instituto cultural financiado em grande parte pela verba pública – uma discussão que podia ser formulada em outros parâmetros. Porém não deixamos de fazer desse espaço um espaço independente e efetivo de debate. Os choques foram inevitáveis, e nem sempre a condução do processo foi tranquila; mas o atrito também era bom para a expansão e aprofundamento das discussões, e, quando não era bom para o andamento, ao menos nos ajudava a revelar alguns entraves. Tratava-se de um esforço de colocação de pautas no limite das suas viabilidades. Pensar no encontro como possibilidade redentora ou como ruptura previsível entre realidades diferentes, não só geográficas, mas das experiências vividas pelos grupos, seria apenas apontar para o que já está posto. O próprio esforço por definir o que caracteriza o "teatro de grupo" indica momentos diferentes de um mesmo processo em que o alvo, às vezes, se encontra obscuramente fora do campo de visão que se apregoa. Assim, a curadoria tinha de se esforçar para propor estratégias que não esvaziassem a discussão em nenhum dos seus dois extremos: o reconhecimento zeloso dos pares ou a consciência intransponível das diferenças. Caminhávamos entre o vácuo do encontro e a possibilidade de ruptura imediata. E, com isso, não era pouca coisa viabilizar "a menor grandeza" do convívio. Contudo, a ingenuidade aqui, seis anos após a primeira proposta desse conselho, não seria aceitável: o encontro não é suficiente, mas é no mínimo necessário.

Uma constante em termos de procedimento de discussão foi um método de debate com pauta livre, chamado Espaço Aberto[3]. A técnica do Espaço Aberto viabilizava a expressão dos desejos individuais dentro dos grupos, ao mesmo tempo que esvaziava as pautas que não refletissem as urgências do coletivo. O procedimento de discussão também operava, nesse sentido, como uma espécie de diagnóstico do debate e dos anseios desse teatro. Aqui também havia uma tentativa de forçar os limites para além das discussões já percorridas e entrar em contato com a possibilidade de operar reflexões nas práticas da criação e na organização interna dos coletivos, a fim de mirar as precariedades, "a nossa fome", como elemento de um panorama maior que as discussões mais comezinhas sobre a hierarquia nos grupos ou mesmo como reconhecimento público da importância desse teatro. O esforço do convívio deveria deixar de ser categoria subjetiva para encarnar o seu aspecto de representação de algo mais amplo: a necessidade do entendimento do teatro como arte pública, como lugar de representação não apenas das condições em que se insere, mas da gestualidade que carrega em relação ao lugar social em que está inserido.

---

[3] O Espaço Aberto é uma metodologia de reunião criada por Harrison Owen e apresentada à curadoria do Proximo Ato, em 2006, pelo produtor inglês David Jubb, em referência a um grande encontro entre artistas de teatro organizado pelo grupo britânico Improbable.

Entretanto, mesmo expandidos, os limites estão presentes. O Espaço Aberto funcionou como (des)pressurizador do encontro, mas não dava conta da ampliação necessária à discussão. Para isso, o que talvez tenha sido determinante foi o encontro dos corpos em si. Isso ocorreu por meio de propostas de vivências coletivas (Brasília e Belém), de demonstrações de trabalho (Belo Horizonte e Porto Alegre), assistência de espetáculo (Recife) e, finalmente, de um modo bastante contundente, com a proposição de trabalho feita por Eleonora Fabião (no encontro nacional de São Paulo, em 2009). E faço essa defesa do corpo aqui não como elemento de subjetivação da discussão, mas como elemento concreto do convívio e da gestualidade, como dispositivo do discurso e como elemento de saída de si para o que é político, e não de entrada para si, fora do político. Ao fazer tal defesa, de repente fica muito mais claro por que Deleuze esteve presente de maneira tão repetida nos encontros e por que resolvemos reservar um capítulo para "as subjetividades".

Ou talvez pode-se dizer apenas que forma **é** experiência e que, se não tocarmos a forma para entender a experiência, talvez nem estejamos percebendo o que nos caracteriza. Trata-se de entrar no corpo, no gesto, na forma para perceber que não estamos isolados do contexto – falando do outro, com nosso olhar crítico aguçado –, mas que temos de nos reconhecer como elemento das sociabilidades que representamos: elemento que muitas vezes se distancia, perde o passo e se volta para si como se fosse de fato importante (perdoem a ironia).
Nesse contexto, talvez a ideia mais importante que tenha sido mencionada nas quatro edições foi a de criação de uma imaginação política suficientemente potente para nos aprumar com a experiência. Uma imaginação que conseguisse reconhecer o impasse que hoje se coloca para os grupos (pelo menos na experiência paulistana, com a qual compartilho diretamente) de viver num lugar "possível": um lugar com certo reconhecimento, com algumas parcas possibilidades de sustentabilidade (em comparação com outros lugares do país, fique claro), com nenhuma ruptura evidente. O problema, hoje, talvez seja a sobrevivência possível. Os grupos hoje sobrevivem. E cada vez que sobrevivem a si mesmos, de maneira um pouco condescendente, eles se arriscam a perder o alvo ou a se perder no "fogo amigo".

Aqui, talvez, diante da nossa incapacidade de imaginar novas formas para ir além da possibilidade da sobrevivência, a frase de Heiner Müller – "A tarefa da arte é tornar a realidade impossível" – pudesse ter novamente um sentido operativo.

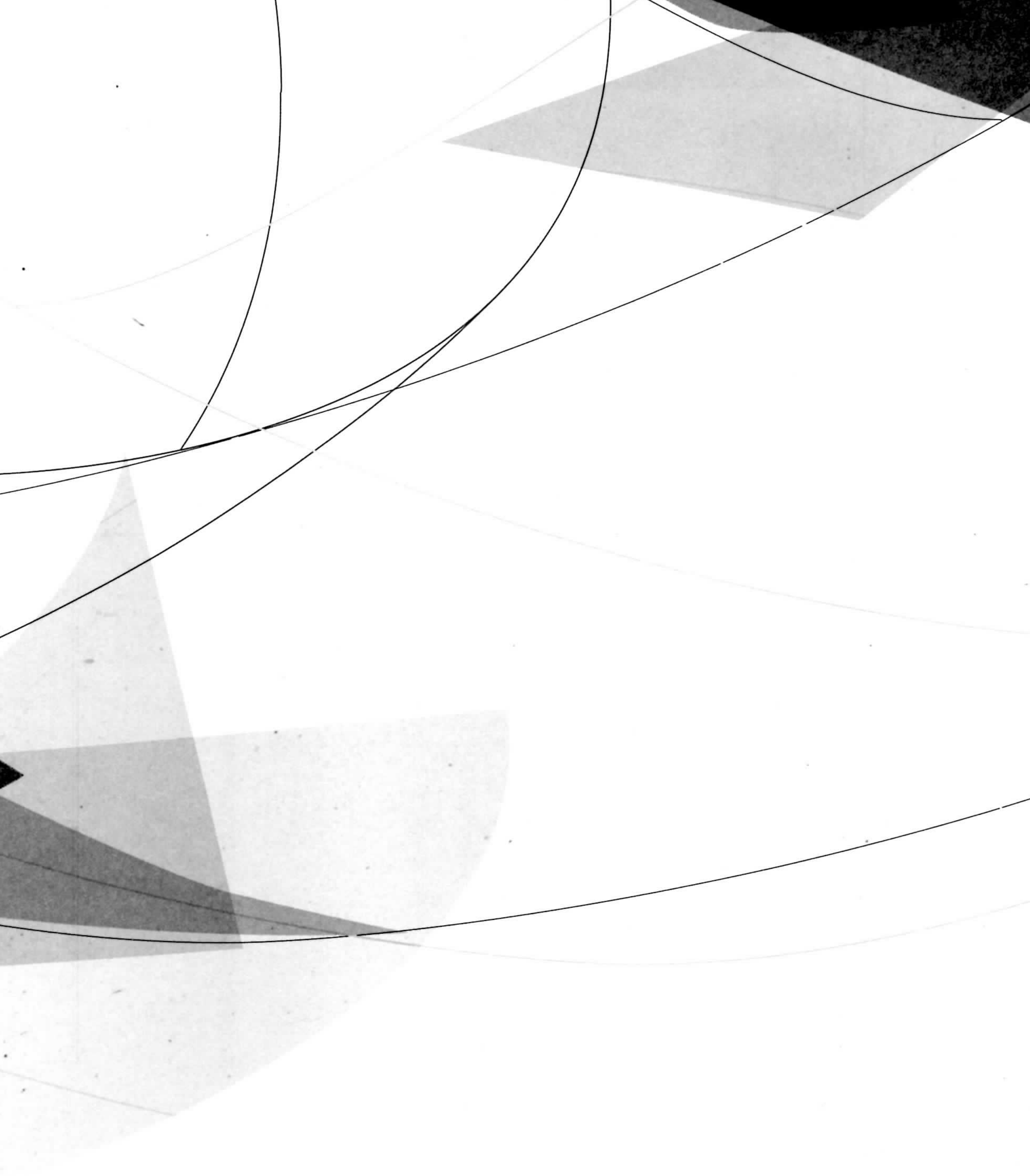
Maria Tendlau é atriz, encenadora, arte-educadora e gestora cultural. É curadora de teatro do Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura. Atuou em diversos programas públicos ligados ao teatro, em que se destacam a criação e a coordenação dos quatro primeiros anos do projeto Teatro Vocacional. Integra o Coletivo Bruto.

PRÓXIMO ATO: TEXTOS APROXIMADOS E NOVOS RUMOS

O Próximo Ato juntou o que não era possível juntar. A começar pelos curadores e a terminar por este livro. Quatro edições cujo gatilho foi o cipoal "teatro de grupo", e nas quais se atravessaram mais questões, dúvidas e crises do que qualquer vã conferência pudesse compreender. Na verdade, no lugar de respostas houve encontros: de gente e de impasses. Troca de desconhecimentos mútuos e de diálogos inacabados. Se por um lado o teatro de grupo se reconheceu em sua dimensão de país, por outro, ele se viu – e se vê – diante da necessidade de se reinventar e de estabelecer para si novos desafios. É importante matar o que a institucionalização traz de engessador e domesticador, entretanto também é importante lutar por formas de criação e produção não patrocinadas pela precariedade.

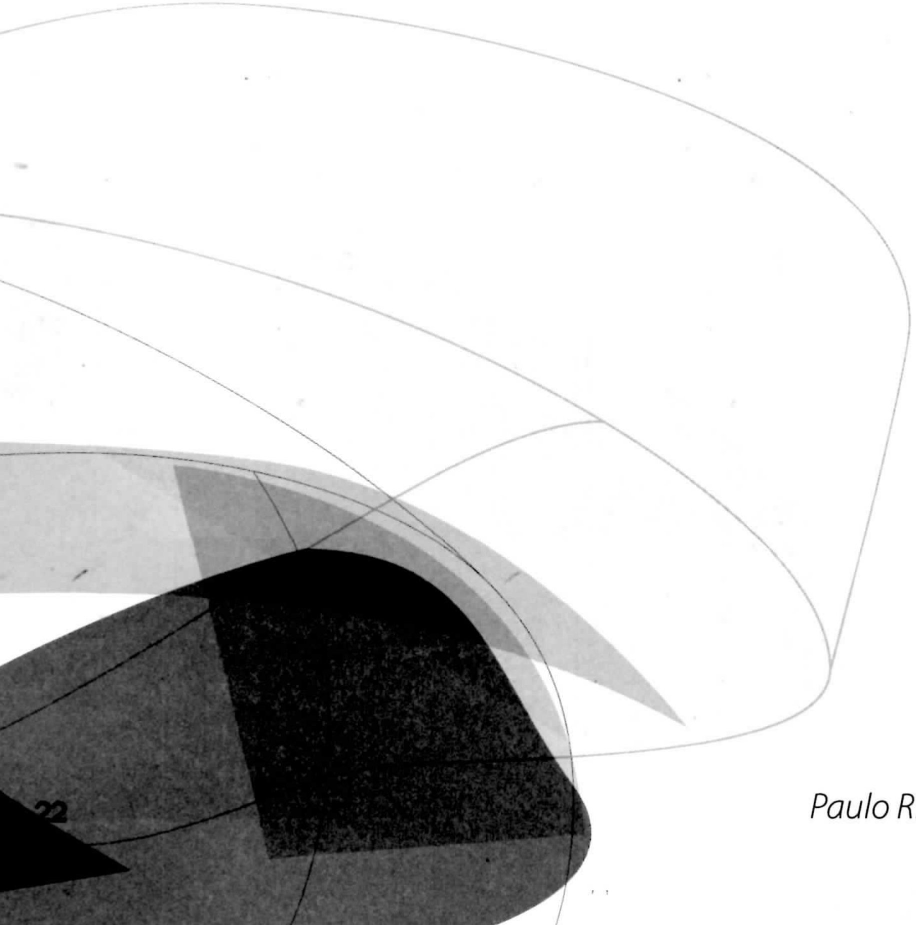
De todos esses anos, os espaços abertos pelo *open space*, a regionalização do evento e a ação coletiva no vão do Masp são apenas alguns lampejos de um intenso movimento que ainda não cessou de ecoar. Este livro procura dar conta de parte disso, mas também, como reflexo daquilo que o gerou, busca provocar a ação seguinte. Livro de memórias e mapa de futuras viagens; registro do concretizado e projeto de continuidade; balanço do passado e crítica do presente. Ata e ato. Que a sua forma faça jus à experiência, mas, principalmente, que mobilize a imaginação, que engaje a vontade e que inspire próximos rumos!

Antônio Araújo é professor do departamento de artes cênicas da ECA/USP e diretor do Teatro da Vertigem. Criou com essa companhia a premiada trilogia bíblica *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11*.



DOSSIÊ HISTÓRICO-GEOGRÁFICO DO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL

PELO TEMPO E PELAS DISTÂNCIAS



Paulo Ricardo Nascimento

Custo Amazônico dos Grupos de Teatro

Gostaria de conseguir expor as dimensões desse complexo regional que é a Amazônia e os caminhos percorridos por quem insiste em ser artista de teatro por aqui. Mas são tantos esses caminhos que escolher um deles para expor é uma decisão custosa, num tempo que vaga na imensidão das águas; nos campos alagados; no silêncio de urbanidade das florestas, tão próximas; nos sons selvagens das margens das cidades, tão distantes entre si; e nas comunicações que, em geral, acompanham as dificuldades desse tempo.

Consultar ideias alheias foi imperativo para decidir o caminho a mostrar. Há tanto sendo feito, tantas falas, sotaques, culturas, misturas que revolvem as criações e as diversificam às dimensões da região, tão ampla a quantidade de gêneros teatrais, que talvez estejamos bem no âmago dessa dita contemporaneidade cheia de hibridismos.

Das sugestões, o Custo Amazônico foi escolhido por consenso. O assunto, trazido de Porto Velho (RO) para o encontro nacional Próximo Ato, na Região Norte, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, em setembro de 2009, foi tratado como conceito e teve adesão por parte das pessoas de teatro de toda a região. Logo invadiu as conferências culturais nos municípios e nos estados nortistas, conferências essas articuladas pelo Ministério da Cultura (Minc) em parceria com os governos estaduais e municipais.

O Custo Amazônico entrou nas pré-conferências de vários setores artísticos e culturais e chegou para ser amplamente reconhecido e defendido na II Conferência Nacional de Cultura, em 2010, em Brasília, como prioridade, para ser incorporado aos editais públicos de cultura do país. O Itaú Cultural, no Próximo Ato, em novembro de 2009, reconheceu imediatamente a legitimidade do Custo Amazônico e o incorporou ao edital Rumos Teatro, no primeiro semestre de 2010. Depois o Minc, através da sua Representação Regional Norte, publicou um edital específico para a região.

Para localizar e tentar contextualizar o Custo Amazônico, vale lembrar que a Amazônia brasileira é constituída por sete estados da Região Norte, parte do Maranhão e parte do Mato Grosso, o que constitui 59% do território do país, e tem 5,1 milhões de quilômetros quadrados de barreiras geográficas. Isso obriga as pessoas a levar 32 horas de viagem fluvial para ir de um município a outro, sem opção terrestre ou aérea, ou, em outro caso, a percorrer 900 quilômetros de um distrito até a sede urbana por terra (lama), sem opção fluvial ou aérea.

O ser humano adaptado a esse território, mistura de indígenas, europeus, asiáticos, negros africanos, caboclos e nordestinos – que também vivem na Amazônia –, se estiver em área terrestre, está sujeito à poeira, no verão, e à lama, no inverno; se for ribeirinho, está sujeito à lama, no verão, e a muita água, no inverno. Em qualquer das situações, terá de enfrentar a malária, a dengue, a leishmaniose. A cada período de lama, encara o aumento de cerca de 40% no preço dos alimentos e medicamentos, caso consiga onde comprar. Quem tem equipamentos eletrônicos ou qualquer outro bem sensível à umidade – como os empregados no teatro, por exemplo – ou se impõe a uma disciplina de permanente manutenção ou amarga o prejuízo da perda, tanto de documentos como de objetos e/ou acervos.

Paga-se alto preço e arrisca-se a vida para simplesmente ir e vir. As vias de acesso às centenas de vilas, lugarejos e comunidades de muitos municípios são os rios e os igarapés da maior bacia hidrográfica do planeta. Os barcos, meio de transporte predominante, em geral não têm equipamentos de segurança; a maioria não possui coletes salva-vidas, nem proteção contra o escapamento de fumaça do motor nem contra o eixo de funcionamento (daí um dos índices mais elevados de escalpamento do mundo); não há conforto nem limpeza. Sem mencionar que os barcos, por serem abastecidos pelo diesel oriundo de São Paulo, transportado por navios, barcos, caminhões, resultando em muitos dias de viagem e milhões de reais, acabam por consumir o combustível mais caro do país. O mesmo diesel responsável por encarecer a energia na região, pois em boa parte é gerada em usinas termelétricas alimentadas por ele próprio, ainda polui a atmosfera na mesma proporção que os carros da cidade de São Paulo em um mesmo período.

Há grandes trechos da Amazônia brasileira sem energia elétrica, água encanada, saneamento básico, médicos, escolas, arte e reconhecimento cultural. Por tais carências e pelo estímulo ao êxodo, hoje 73% da população amazônica vive nas cidades e enfrenta problemas semelhantes aos das grandes cidades do Sudeste brasileiro (desemprego, violência, drogas, sobrevida), com o agravante da falta de infraestrutura. A outra parte da população, aquela que continua na floresta ou nas beiras das estradas e dos rios, parece ter ainda menos direitos à cidadania. A ideia de desenvolvimento sustentável, que considera o meio e seu sujeito, que agrega necessidades presentes e prevê condições para o futuro, é restrita a alguns programas dos setores ambientais. A grandeza, a riqueza e a diversidade da região são reconhecidas, mas o ser humano não.

Não me alongarei com mazelas falando do Produto Interno Bruto (PIB) nem dos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH), só lembrarei que em parte da região (polos industriais) há uma política governamental de isenção de impostos para as empresas, o que *naturalmente* extingue a possibilidade do patrocínio em arte por meio das chamadas leis de incentivo à cultura. Lembrarei ainda que, segundo o último Anuário de Estatísticas Culturais do Minc, a Região Norte tem somente 46 teatros, o que representa o menor índice do país. Os cinco estados com menor quantidade de teatros no Brasil estão no Norte.

Talvez seja possível calcular os custos das atividades teatrais na região, porém, por falta de dados, vou me deter na minha prática cotidiana. No grupo em que atuo, tivemos de descobrir e inventar maneiras de permanecer fazendo teatro, ainda que toda a adversidade do sistema de sobrevivência impusesse empecilhos constantes, ininterruptos e, aparentemente, mais graves em se tratando da região. Descobrimos que o público seria o chão para essa permanência. Para a sobrevivência do grupo, era preciso manter-se em cena permanentemente, ainda que isso significasse, a curto prazo, ficar mais pobre financeiramente para, a médio prazo, aumentar a receita e tirar sustento dela para sobreviver. Postura muito "romântica", é certo, mas um vislumbre real de horizonte possível.

Passei a tentar entender a diversidade das composições e maneiras de manutenção de grupos de teatro, a questionar e comparar práticas para verificar semelhanças ou diferenças nas atividades que permitem que as pesquisas e criações prossigam alimentando as estéticas e as poéticas de cada grupo. O Custo Amazônico acaba por interferir na criação, na estética, na linguagem, acaba por instigar uma "fala" regional, uma identidade, que, mesmo diversa, localiza a origem dentro do país. Mas não foi exatamente isso que pretendi com esta pincelada escrita. Quis sacar do cotidiano dessa sobrevida precária das cidades, vilas e lugarejos de beira de rios e de florestas o que mantém o artista de teatro vivo.

Ao citar a minha prática, falo de uma realidade bem particular, de um único grupo, numa das maiores capitais dessa região gigante, num dos estados mais próximos do centro do país. Esse trabalho não é representativo e, em comparação à totalidade da Região Norte, parece fácil. A realidade é bem parecida com a de qualquer outro grupo de teatro de outra região do Brasil ou até de outro país. É necessário formar plateia, então é preciso apresentar-se onde há público, circular muito e ter repertório, aprender a fazer bons projetos e concorrer em editais. Pois bem, busquei grupos na região dentro dos critérios que se assemelhavam à minha atividade cotidiana, para não me perder em discussões de identidade e formação de grupo. Busquei aqueles que tivessem um núcleo condutor formado por três ou quatro pessoas que vivessem da atividade do grupo; que pagassem suas contas a partir dele, incluindo impostos; que tivessem atividade permanente e ininterrupta por alguns anos; que desenvolvessem pesquisa de linguagem, estética ou dramatúrgica; que tivessem sede própria ou alugada. Por causa do tempo que demandaria tal pesquisa e das distâncias, busquei esses grupos entre minhas redes de relacionamento, via e-mails, Rede Teatro da Floresta, blogs e redes sociais. Obtive poucas respostas. Não fui lá muito feliz em minhas buscas. Porém, deu para ter uma ideia quanto ao número de grupos existentes e quanto à realidade de que bem poucos se arvoram a cumprir com os critérios que elenquei para a pesquisa.

Muitos são os que se mantêm em atividade e realizam pelo menos uma produção por ano – sem comparação, claro, com as quantidades referentes à Região Sudeste, por exemplo. Para isso, "além das bilheterias, os grupos passam chapéus, fazem animações de festas e eventos, oficinas nas mais diversas vertentes das artes e locam seus espaços para eventos em geral", declarou Cláudio Silva, do Ói Nóis Aqui Traveiz (RS). Marcelo Perez, da Cia. do Lavrado

(RR), relatou: "Ano passado realizamos a nossa primeira oficina livre de teatro e realizaremos a segunda este ano, o que contribui e muito para as nossas contas". A quantidade de grupos vai definhando à medida que os critérios que estipulei para minha pesquisa vão aparecendo. Apesar dos pesares, há um bom número de grupos com atividade há pelo menos cinco anos. Entretanto, poucos têm sede de trabalho. Quando se fala de um núcleo condutor de no mínimo três pessoas, a quantidade cai consideravelmente, e bem raros são os que mantêm esse núcleo com a atividade do próprio grupo: "Nenhum de nós vive do grupo; precisamos desenvolver outras atividades para sobreviver, com exceção de dois ou três que possuem núcleo básico mantido pelos grupos", afirmou Lenine Alencar, da Cia. Visse e Versa de Ação Cênica (AC).

Pouquíssimos grupos circulam. Aqueles que responderam aos e-mails e os que mantêm seus blogs atualizados são unânimes ao se referirem aos custos das turnês que conseguem realizar (ou não) dentro do próprio estado ou da região: custos que se refletem nos orçamentos – gastos com transporte, alimentação e hospedagem; custos gerados pelo tempo fora, em outra localidade, para realizar poucas apresentações; custos gerados pela vida curta dos equipamentos e pela necessidade de preservação do acervo. O Grupo Vivarte (AC) levou quatro dias para ir de um município ao outro, depois de pesquisar, pechinchar e pagar por um barco a quantia de 1.300 reais, além dos gastos com combustível e alimentação da tripulação. Situação mais grave nos contou Maria Rita, diretora do grupo: "Um barqueiro cobrou 7 mil reais para levar nossa trupe do município de Manuel Urbano ao município de Santa Rosa do Purus. Foi um alvoroço, porque o recurso disponível no projeto para gastar com viagem fluvial era de 1.500 reais". E eles tinham outras viagens no percurso.

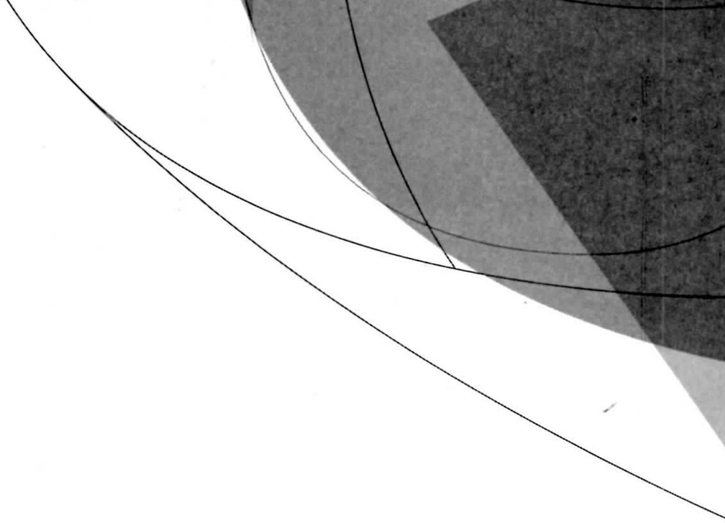
Ainda assim, em cada estado é possível encontrar pelo menos um grupo que enfrenta esse tipo de adversidade e realiza de três a quatro projetos por ano (porque é tudo que consegue aprovar com o valor disponível) para conseguir manter seu núcleo de criadores. Tais grupos conseguem sair do seu estado de vez em quando; conseguem manter-se trabalhando em oficinas e novas produções; realizam intercâmbios; discutem a própria prática; e atuam pela melhoria das políticas públicas no estado e na região. Porém, quase todos esses grupos ficam nas capitais. Na prática, minha atividade em grupo não é tão diferente da prática de outros grupos da região. Desse modo, isso também não é representativo.

Há um reconhecimento a ser deflagrado, mesmo por nós, amazônidas, sobre uma realidade que parece ser a dos teatreiros daqui, mas tem abrangência nacional. Nas atividades de intercâmbio entre grupos de teatro de outras regiões do Brasil que se permitem chegar à Amazônia e circular por aqui, para além das aventuras, nota-se o quanto precisa ser feito de ajustes no que é projetado e o quanto se desconhece da atividade teatral daqui, quanto às diferenças estruturais de sobrevivência desse ser adaptado que faz teatro na região. Cito, para encerrar, o Banzeirando – Uma Jornada Teatral pelos Rios da Amazônia / Diário de Bordo e Terra, do blog do Grupo Manjericão (RS), em um projeto com, entre outros, o Grupo

O Imaginário (RO), o qual passou um mês circulando de barco por parte da região. Na fala de Márcio Silveira, segue o testemunho: "A importância de se sentir na terceira margem da cena teatral brasileira foi entender, de dentro de um barco pelos rios do Norte, o que é fazer teatro nessa região e me entender como artista e entender a arte que faço. Saio mais lúcido e com consciência ímpar acerca do país onde vivemos, essa diversidade cultural espantosa que merece respeito e mais atenção".

Paulo Ricardo Nascimento é integrante do núcleo condutor do Grupo In Bust Teatro com Bonecos (http://inbust.wordpress.com/). Atuou em todas as atividades do grupo, mas destaca-se na função de ator-manipulador. É articulador do Fórum Livre Permanente de Teatro do Pará e da Rede Teatro da Floresta (http://redeteatrodafloresta.ning.com/). É membro suplente do Colegiado Setorial de Teatro junto ao CNPC. Cursa licenciatura em teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Dicas para consulta:
http://redeteatrodafloresta.ning.com/
http://teatroflorestaseantas.blogspot.com/
http://teatroexperimental.com.br/
http://oralidadecameloturgia.blogspot.com/
http://www.lascabacas.com.br/
http://www.blogdovivarte.blogspot.com/
http://grupoteatralmanjericao.blogspot.com/
http://inbust.wordpress.com/
http://veja.abril.com.br/especiais/amazonia/index.html
http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=354
http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1866&id_pagina=1
http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_estados_do_Brasil_por_IDH#IDH_Renda
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200008
http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura_em_numeros_2009_final.pdf
http://www.amazonia.org.br/
http://www.galpaocinehorto.com.br/images/arquivos/subtexto4parte1.pdf



(DES)CENTRAMENTOS E (RE)PRESENTAÇÕES: IDENTIDADE E POLÍTICA NO TEATRO DE GRUPO NORDESTINO

Rodrigo Dourado

Desde o século XIX, o Nordeste apresenta, em termos econômicos e sociais, os piores indicadores do país, símbolos do atraso, do descaso e da inoperância do poder público. É o Brasil envergando sua pior máscara, síntese do subdesenvolvimento, epítome de uma nação envergonhada. Do ponto de vista cultural, paradoxalmente, o Nordeste alimenta o imaginário do país como região onde o Brasil é "mais brasileiro", onde a cultura popular – essa noção altamente problemática – traduziria os fundamentos de uma expressão autenticamente nacional. É o Brasil orgulhoso de suas raízes, que teriam permanecido intocadas, virgens, no espaço-tempo chamado Nordeste.

Se, por um lado, as questões econômicas e a ausência de políticas públicas dificultaram a formação de um mercado cultural com relativa autonomia, a constituição de projetos artístico-estéticos sustentáveis e a consequente profissionalização de seus criadores, por outro, obrigaram parte da produção cultural da região a se investir de uma força decisivamente política, com vista à sua mínima sobrevivência. Se, numa ponta, os regimes de coronelato se reproduziram no campo da cultura, traduzidos numa política de favorecimentos obscura que premiava os articuladores de imagens folclóricas do Nordeste, caras à preservação de uma geografia do atraso, na outra, alguns grupos culturais permaneceram articulando discursos de oposição a esse Nordeste "coitado" e estagnado.

Analisar o teatro de grupo na região hoje requer refletir sobre ele dentro dessa trama histórica complexa, para perceber que o fortalecimento das práticas cênicas grupais na primeira década deste século traduz a emergência de um novo momento econômico e *político* para o Nordeste. Momento em que a região deixa de desempenhar papel de antagonista

– ou mesmo coadjuvante – no mapa brasileiro, e as relações entre teatro e sociedade se reelaboram. Tempo decisivo de (des)centramento, no qual as políticas públicas para cultura começam a equalizar as disparidades regionais, e o Nordeste deixa de ser mero receptor da produção do eixo Rio-São Paulo para se tornar também protagonista da cena brasileira. Época de fomento aos fluxos que permitem à região sair de seu relativo isolamento e relacionar-se de forma mais equilibrada com o restante do país.

Num breve levantamento realizado pela *Revista Subtexto*, publicação do Galpão Cine Horto, a pesquisadora Rosyane Trotta contabiliza os grupos da região, em que pese a ausência do Piauí: RN (19), CE (9), MA (4), PB (60), PE (centenas), AL (14), SE (12), BA (23)[1]. Já Fernando Yamamoto, do grupo potiguar Clowns de Shakespeare, que realizou a pesquisa "Cartografia do teatro de grupo no Nordeste", revela haver contabilizado 650 grupos atuantes na região, dos quais 100 colaboraram com o seu mapeamento[2]. Embora os critérios para definição do que seja grupo variem consideravelmente, a partir de como esses coletivos se percebem e de como cada pesquisador deles se aproxima, os números expressivos permitem entrever a diversidade de práticas e a força do grupo no panorama teatral nordestino contemporâneo. Entre os diversos coletivos em atividade no Nordeste misturam-se aqueles com várias décadas de atuação, como Bando de Teatro Olodum (BA, 1979), Associação Teatral das Alagoas (1955), Estandarte (RN, 1986), Imbuaça (SE, 1977), Totem (PE, 1988) e Piollin (PB, 1977); e outros criados a partir dos anos 2000, como Bagaceira (CE), Tarará (RN), Coletivo Angu (PE), Teatro NU (BA), Pequena Cia. (MA) e Alfenim (PB), entre tantos. Sem ignorar a diversidade de experiências, é possível dizer que esses grupos se fortalecem com a emergência de novas políticas públicas de (des)centramento para a cultura e com a crescente articulação em redes, que permite aos coletivos compartilhar vivências e saberes, bem como unir forças na luta pelo reconhecimento e apoio a um teatro de pesquisa continuada.

Com a inexistência ou enfraquecimento – muitas vezes, desvirtuamento – das entidades de classe na região, as redes passaram a oferecer importantes pontos de apoio e troca para diversos grupos neste novo século. Vários deles participaram das discussões sobre teatro de grupo promovidas pelo Próximo Ato, do Itaú Cultural; alguns, como os Clowns de Shakespeare (RN), tomaram parte ativa na Redemoinho (rede nacional criada pelo Grupo Galpão, de Minas Gerais) e replicaram a experiência em âmbito local, criando em 2008 a Rede Lapada, que congrega grupos do Ceará (Máquina e Bagaceira), Paraíba (Alfenim, SerTão e Piollin) e do Rio Grande do Norte (Estandarte e Clowns). Na esteira desse movimento, surgiu em Pernambuco o Grite (Grupos Reunidos de Investigação Teatral), que promove o diálogo entre Fiandeiros, Magiluth, Quadro de Cena, Teatro Marco Zero, Cênicas Cia. de Repertório e Totem.

---

[1] TROTTA, Rosyane. "Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências". In: *Revista Subtexto*, n. 05, dezembro de 2008.

[2] Cf. LIMA, Magela. "Cartografia da cena nordestina". *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 11 de maio de 2009, Caderno 3.

No Ceará, teve início o Movimento Todo Teatro é Político, do qual fazem parte seis grupos do estado. Em Sergipe, no ano de 2010, criou-se o Fórum de Artes Cênicas, mesmo período em que se constituiu a Rede Fazedores de Teatro de Rua do Nordeste, composta de 12 grupos, entre os quais Associação Teatral Joana Gajuru (AL) e Quem Tem Boca É Pra Gritar (PB). Vale ainda citar o Nortea (Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste), criado por iniciativa do grupo baiano Oco Teatro.

Apesar das dificuldades para o gerenciamento dessas redes e para a equalização dos interesses particulares com vista a uma intervenção efetivamente coletiva, o mais importante nesses espaços é o exercício do protagonismo. O fortalecimento dos coletivos e redes teatrais no Nordeste pode fornecer excelente material para observar como a região vem deixando para trás a herança de uma política paternalista e da inércia, na direção de uma representatividade cada vez mais forte de seus atores sociais. Se a prática do teatro de grupo tem entre suas principais características a horizontalização dos processos criativos, no caso nordestino esta se torna uma ótima metáfora de um processo irreversível, outrossim político-social, em que os atores se tornam efetivos partícipes da cena.

Embora o panorama pareça alvissareiro, a manutenção dos grupos demanda enorme malabarismo, e muito ainda está por ser feito. O domínio dos saberes relacionados à gestão e à captação de recursos tornou-se o principal braço de atuação desses coletivos, e boa parte deles mantém vivas as atividades graças à partilha – ainda que precária – mais equitativa dos recursos oriundos dos editais pelo Brasil. Myriam Muniz, Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, BNB, Pontos de Cultura, Petrobras Cultural e outros instrumentos têm permitido a realização, mesmo que pontual e irregular, de suas ações, ao passo que nos âmbitos estadual e municipal a realidade é bastante diversa.

Enquanto em Pernambuco a Cia. Fiandeiros comemora um primeiro avanço – fruto da intervenção da Rede Grite – junto ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), com a aprovação do projeto de pesquisa Paralelas do Tempo – a Teatralidade do Não Ser, no qual investiga a situação dos moradores de rua de Recife, em estados como Sergipe, Maranhão e *Rio Grande do* Norte são irregulares ou mesmo inexistentes leis e editais governamentais voltados para a produção teatral, assim como para o teatro de grupo. Se na Bahia se comemoram vitórias recentes como uma política estadual de descentralização e suporte aos coletivos do interior, criação de um edital específico para a manutenção de grupos e incentivo às residências artísticas em espaços públicos, em estados como Ceará e Paraíba o teatro de grupo e pesquisa continuada não conta com nenhuma ação específica dessa natureza.

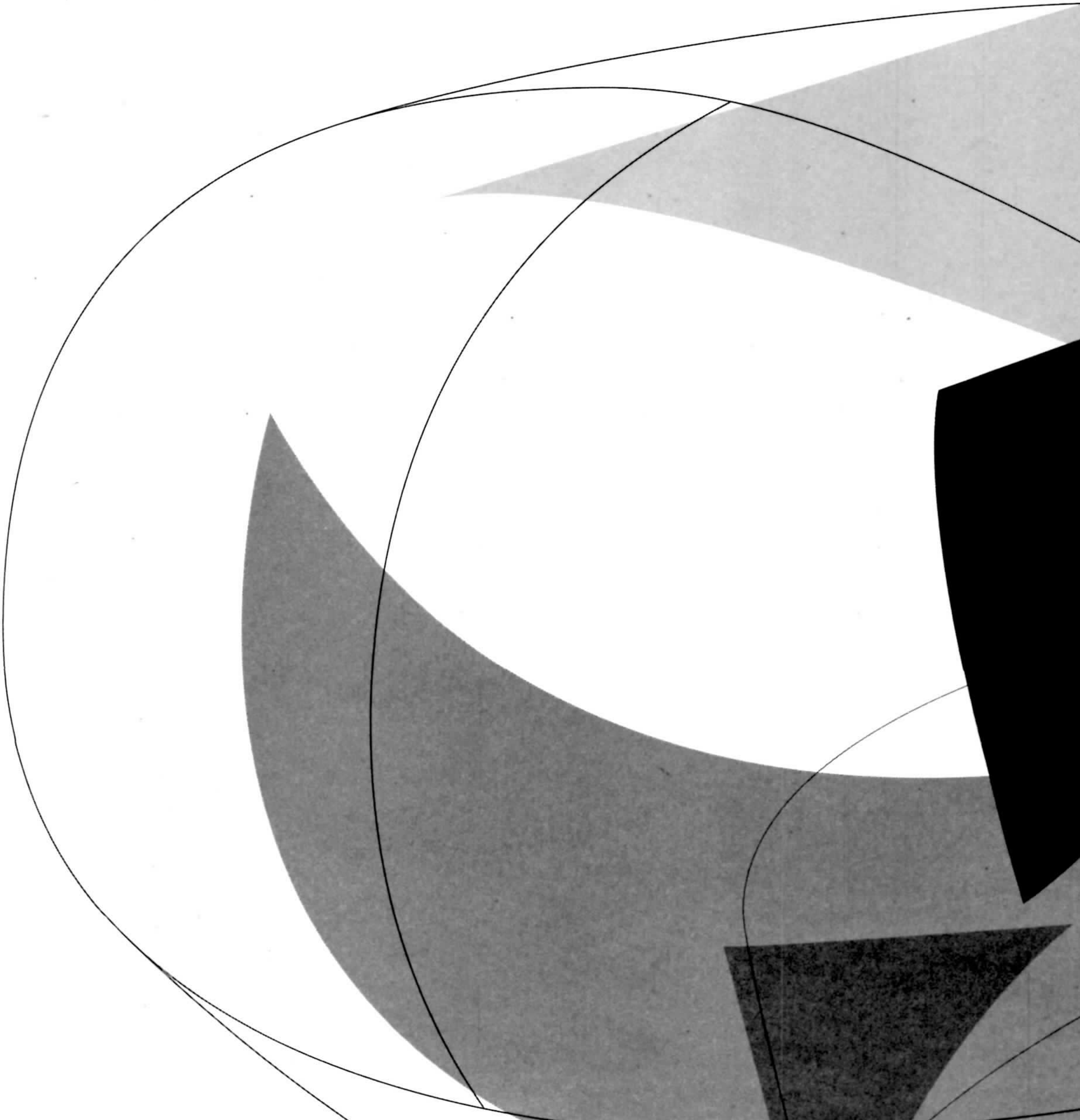
Mesmo em meio a tantos percalços, a produção dos grupos na região vem alterando consideravelmente o panorama do Nordeste, tanto na relação com as plateias quanto na consistência dos resultados artísticos alcançados. A maioria deles investe fortemente na dimensão pedagógica das atividades, promovendo debates, conferências, oficinas e outros instrumentos para pensar sistematicamente a atividade teatral. É o caso do fórum de diálogo Chá da Tarde, da Cia. do Chapéu (AL); dos ciclos de leituras em dramaturgia contemporânea, realizados pelo Teatro NU (BA); da Coleção de Dramaturgia Latino-Americana; e da recém-lançada *Revista Boca de Cena*, publicadas pelo Oco Teatro (BA).

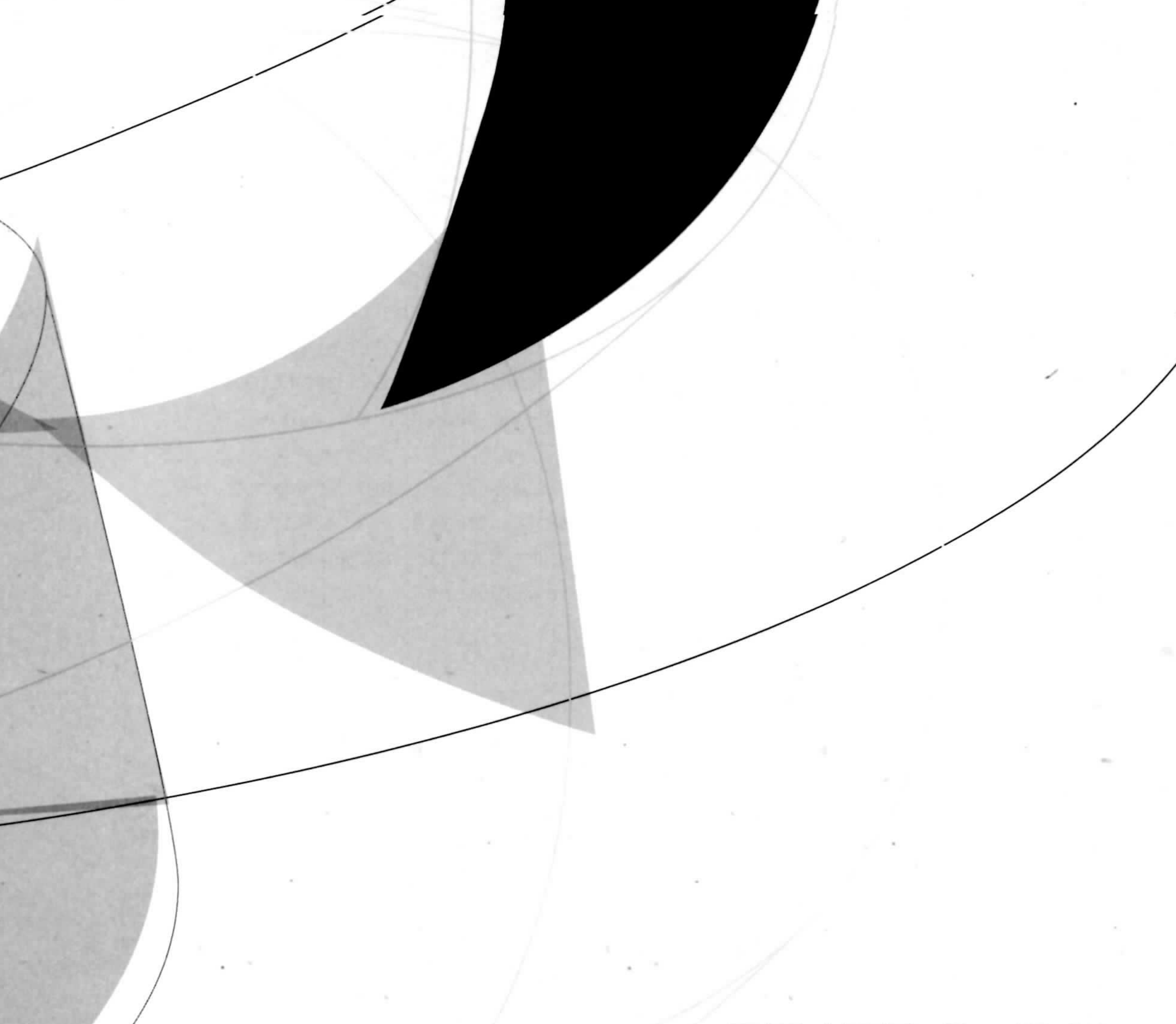
Outros coletivos apostam na realização de festivais e mostras, como a Semana Imperatrizense de Teatro, organizada pela Pequena Cia. (MA), e a Mostra de Teatro de Grupo, promovida pelo SerTão Teatro (PB). Grupos como o Alfenim (PB), por sua vez, vêm investindo no registro e difusão de seus processos criativos, com a publicação de *Cadernos de Apontamentos* para suas duas montagens, *Quebra-Quilos* e *Milagre Brasileiro*. Além disso, ensaios abertos e intercâmbios tornaram-se práticas frequentes, a exemplo das trocas em andamento entre Clowns de Shakespeare (RN)/Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS), Teatro do Concreto (DF)/Magiluth (PE) e Bagaceira (CE)/Coletivo Angu (PE), oportunizadas pelo programa Rumos Teatro, do Itaú Cultural.

Essas ações têm contribuído decisivamente para uma aproximação entre o público nordestino e o teatro da região. Se não é prudente afirmar, historicamente, que as plateias não prestigiavam a produção local, é possível dizer que as políticas de "pão e circo" e o apoio ao teatro de evento desvirtuaram, em alguma medida, essa relação, também profundamente marcada, há de se reconhecer, pelo desserviço de uma certa produção de qualidade duvidosa e por uma lamentável colonização promovida pela TV. Com a alteração dos níveis de renda e dos padrões de consumo na região, uma parcela considerável da população passa a desfrutar de bens culturais antes considerados artigos de luxo, como o teatro. Ainda mais importante, a presença de grupos de pesquisa, que dialogam abertamente com as plateias, expõem processos criativos, avaliam resultados junto ao público e apresentam trabalhos com continuidade e projetos estéticos consistentes, tem formado audiências cada vez mais cúmplices da cena nordestina.

O teatro de grupo na região tem colocado em perspectiva, nos planos estético e político, as identidades desse Nordeste. Se o fortalecimento das redes e dos coletivos, como se tentou mostrar minimamente neste artigo, dá excelente testemunho de um protagonismo ascendente no campo das políticas culturais, no território estético as metáforas do fluxo e da mistura dão conta – ainda que parcialmente – do trabalho empreendido pelos grupos na direção de uma cena híbrida e mestiça que, em tudo, se opõe às imagens fossilizadas do Nordeste. Um teatro que não rejeita as matrizes populares da cultura local, mas com elas dialoga sem sacralizá-las ou capitalizá-las, como têm feito Tarará (RN), Estandarte (RN), Imbuaça (SE), Finos Trapos (BA) e SerTão (PB). Um teatro que investiga as configurações do urbano no contexto nordestino, interagindo com várias linguagens e referências culturais, como têm experimentado Dimenti (BA), Máquina (CE), Coletivo Angu (PE), Magiluth (PE) e Piollin (PB). Uma cena, enfim, que se alimenta das contaminações das redes e das fricções dos coletivos para representar um Nordeste cada vez mais (des)centrado e em pleno movimento.

Rodrigo Dourado é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), mestre em comunicação e jornalista pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Crítico, diretor, tradutor e dramaturgista, atua ainda como professor e pesquisador, com interesse nas áreas de sexualidades, representações e teatro contemporâneo.





TEATRO DE GRUPO NA REGIÃO CENTRO-OESTE

Fernando Villar

No encerramento do Próximo Ato Centro-Oeste, realizado em 2009, não foi difícil alardear certo orgulho regional pelo teatro de grupo do Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Em tempos de aquecimento global, dividendo de uma exploração irresponsável da natureza da qual o homem estúpida e tragicamente se excluiu, a Região Centro-Oeste talvez seja a única no planeta a reunir os três ecossistemas principais: o cerrado, o pantanal e a floresta amazônica. A riqueza e a preciosidade aumentam com o Guarani, maior aquífero do planeta a correr embaixo de nós. A capital brasileira continua aqui. E, mesmo que a pensada irradiação de arte e cultura tenha sido substituída por uma nova onda de contribuições à corrupção nacional, a batalha continua a fim de que um dia brasileiros e brasileiras se orgulhem dessa obra maior de resistência cultural, que marca o país exportando tecnologia e revertendo colonialismos.

O Próximo Ato Centro-Oeste possibilitou três dias de intensivos debates nas amplas salas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, quando artistas do Distrito Federal e dos três estados do Centro-Oeste se debruçaram sobre questões relacionadas à práxis, à ética e aos procedimentos poéticos de coletivos teatrais da região. Fortalecidos por nutritivas palestras ministradas por Peter Pál Pelbart e Eleonora Fabião sobre performances e afetos, o evento encerrou-se com uma emocionante sensação de saciedade e de esperança renovada. Importante citar a inesquecível vivência grupal dos *viewpoints* de Anne Bogart & Cia., capitaneada por Maria Tendlau e Cris Lozano. Todos nós suando e performando por três horas nossa linguagem comum, além da língua mátria, beijo transregional.

Não obstante, nem tudo foram flores de ipês e vitórias-régias na arquitetura brasiliense. Um dos relatos de uma das sessões do espaço aberto de discussão entre os 25 grupos representados no evento reportava que:

> ... "Contra a fome, contra o tédio, contra o bode, ou nós se une, ou nós se phode", já cantava o Liga Tripa. Muitas movimentações começaram assim: "1, 2, 3, 4, 5, mil, queremos que a falta de convívio vá pra puta que pariu". Quem pariu a falta de convívio e troca entre grupos, entre pessoas, entre classes, entre oprimidos? Sem pai nem mãe, *continuamos*. Não há troca porque não há visão. Não nos vemos, não nos falamos, não nos criticamos, não se diz, se esconde, se macaqueia, se *maqueia*, se falseia. Por que não nos vemos? Falta de tempo, estamos em cartaz, estamos no ensaio, estamos viajando, estamos em produção, outro edital [...] Por que não nos vemos? Porque sobra guetificação: meu teatro é de pesquisa, o meu é de ator, o meu é de texto, o meu é de teatro físico etc. etc. [...] Não te assisto porque você não me assiste. Você não mostra o seu, eu não mostro o meu – troca-troca interrompido. Não vou te ver, você não me vê. E, sem você me ver, eu só posso fingir que me vejo, quando sei que me vejo quando você me vê. Cegueira. Rancor, mágoa, ego atrapalha, você é palha – e entramos na área nebulosa dos afetos, ou da falta deles. E não nos vemos, não nos encontramos, não

> nos falamos, não nos afetamos e nenhum território afetivo é estabelecido – fronteiras são fortalecidas. Picuinhas entranhadas. E experiências que buscam a troca, como a Redemoinho, são pateticamente terminadas em meio a brigas. E aí falta interlocução com as instituições para mudanças radicais de que necessitamos. E aí sobra espaço para concentração e excesso de poder, com procedimentos autoritários, dirigismo, nepotismo, corrupção, falta de transparência. A falta de troca entre nós nem chega a esbarrar na falta de políticas públicas de cultura, que continua. Ao longe se escuta Plebe Rude: "até quando esperar?".

Mesmo assim, o inócuo esperar vem sendo substituído pela vontade de trocar mais. O teatro de grupo da região tenta lidar com novos tempos de novas velhas batalhas *insistencialistas*, com a santa rede colaborando, e/ou ideias continuam sendo jogadas para diferentes eventos ou ações mais contundentes para organizar nossas forças distintas com objetivos comuns, como ir contra a ausência de visibilidade, de políticas públicas de cultura ou de diálogo. Neste ano, por exemplo, as jornalistas Luiza Rosa e Moema Villela lançaram o livro *Vozes do Teatro*, em que traçam o perfil de diretores e grupos de teatro de Mato Grosso do Sul, desde a década de 1970 até as mais recentes criações da década de 2000. Assim como *Histórias do Teatro Brasiliense* (2004) e outras iniciativas semelhantes em diferentes estados do Brasil, *Vozes* também representa um questionamento radical ou uma interrupção do aparente silêncio e da falta de registro histórico que não ajudam em nada o teatro de grupo fora do eixo Rio-São Paulo. As publicações dividem história e informação, abrindo caminho para as novas gerações sobre o aprendizado e as práticas éticas e estéticas dos artistas teatrais da região.

Acenos positivos para a inclusão de uma mostra regional nos diferentes festivais das nossas cidades (Brasília Cena Contemporânea, Goiânia em Cena, Festicamp e o caçula Festival de Dourados), novos incentivos fiscais e uma legislação apropriada são desafios comuns para os diferentes estados da região. "Ou nós se une ou nós se phode" continua a ecoar e, pela união, o Teatro de Concreto promoveu em 2009 o I Encontro de Teatro de Grupo do Distrito Federal, quando 25 grupos formaram o Coletivo de Teatro de Grupos do Distrito Federal, publicando um primeiro mapeamento dos grupos do DF no ano passado. Na tese de doutorado sobre a função da direção em processos colaborativos de teatro de grupos que Nitza Tenenblat defenderá neste ano na University of Davis, Califórnia, a diretora e professora brasiliense contabiliza que, dos 42 grupos apresentados no mapeamento, 64% são de Brasília, 68% têm membros graduados em teatro, 19% têm menos de três anos de existência, 60% têm um diretor fixo, 60% receberam fundos de apoio à cultura e apenas 2% afirmam que podem manter a continuidade do grupo (2011, p. 36-37). A última porcentagem citada por Tenenblat grita a plenos pulmões a instabilidade e a fragilidade que atrapalham e corroem potenciais promissores.

Seja em Goiânia (GO), Taguatinga (DF), Cuiabá ou Alta Floresta (MT), Campo Grande ou Dourados (MS), a realidade açoita os grupos de forma cruel – mas o nosso *insistencialismo continua*, com apelo renovado pela organização de nossas forças em cada estado. Enquanto a Polônia, com seus 103 municípios, tem seus 103 grupos de teatro municipal patrocinados pelo governo, o Brasil continua a engatinhar na defesa de seu patrimônio artístico ou na formação de estruturas organizacionais que contemplem novos valores e o futuro da arte e cultura teatrais. Nessa aridez imperante, é importante citar o bálsamo oferecido pelo Itaú Rumos, que começa a contemplar o teatro nacional em instigante e elogiável programa que privilegia o diálogo entre grupos de diferentes estados. Nesse programa, a Região Centro-Oeste, detentora do menor número de projetos inscritos, foi a região que percentualmente teve o maior número de projetos aprovados – contemplando parcerias criativas inter-regionais entre Brasília e Recife (Teatro do Concreto e Grupo Magiluth) e Brasília e Rio de Janeiro (Irmãos Guimarães e Cia. Teatro Autônomo), assim como uma dobradinha regional entre Brasília e Alta Floresta (Celeiros das Antas e Teatro Experimental da Alta Floresta), com cerrado e floresta amazônica trocando poéticas e buscando um maior esboço de uma identidade coletiva. Os projetos contemplados também refletem um pouco da enorme diversidade poética dos diferentes estados e grupos da região, com distintas abordagens estéticas e variados procedimentos performáticos, administrativos, afetivos, imagéticos e cênicos.

Talvez a antropofagia, o *insistencialismo* e a carência sejam os eixos comuns que nos unem. Em um dos artigos de *Histórias do Teatro Brasiliense*, Guilherme Reis lembra que "será necessário que surjam novas lideranças e que se motive mais uma vez os que já trilham este caminho há mais tempo, para que se possa criar uma plataforma de ação coletiva" (2004, p. 263). O ator, diretor e curador do Brasília Cena Contemporânea afirma na mesma página que

> precisamos pensar propostas para melhorar a utilização das fontes de financiamentos existentes; para mapear e estimular segmentos de mercados emergentes; para qualificar todo o processo, distinguindo profissionais de amadores e profissionalizando os quadros técnicos e, por fim, para a criação de circuitos regionais compradores de espetáculos (CEF, CCBB, Sesc, Sesi, administrações regionais, cidades do entorno, cidades da Região Centro-Oeste).

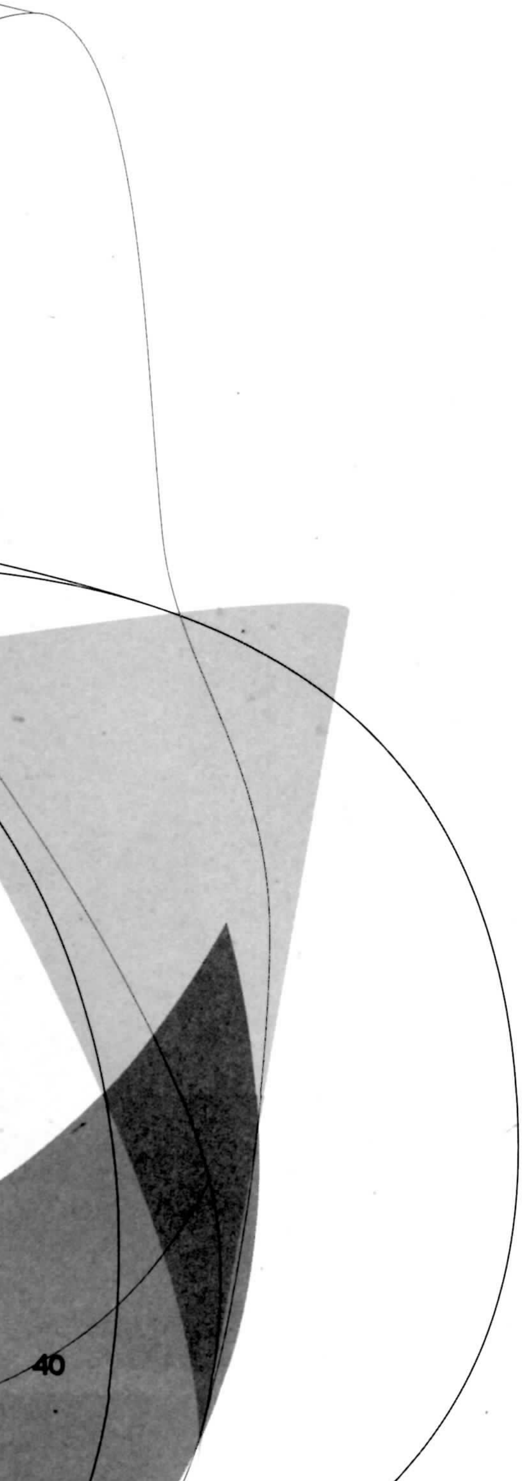
Guilherme é respaldado pela atriz e antropóloga do Instituto Nacional de Estudos Socioeconômicos (Inesc) Iara Pietricovsky, que ressalta no mesmo livro que o campo cultural deve seguir princípios pautados na democracia, diversidade, paz e ética, "para substituir a ideia de políticas culturais pela de políticas públicas de cultura", vendo isso como prioridade no cenário nacional, que demanda

> abrir campos de diálogo (nem todos os gestores do novo governo têm a cultura da conversa, apesar dos apelos presidenciais); estabelecer fóruns ágeis em que governo e sociedade possam conversar e deliberar, superando assim a cultura inacessível e burocrática que tem marcado os diálogos com gestores públicos; construir, governo e sociedade, uma esfera pública que possa definir prioridades, formular políticas e fiscalizar ações e relações públicas e privadas (2004, p. 268).

Iara defende ainda o fortalecimento dos atores culturais e de sua "capacidade propositiva para gerar propostas e políticas e impulsionar um clima cultural favorável para repensar o país que queremos" (2004, p. 268).

Novas ações contundentes pelos coletivos cênicos do Centro-Oeste estão sendo elaboradas. Elas incluem novas lideranças e históricas experiências, fóruns eletrônicos, organizações de classe, mostras, eventos e publicações que promovam a circulação, o diálogo e a resistência. Todas intentam um outro *religare* que enfrente o horrendo Golias que nossos Davis e nossas pedras goianas, brasilienses, mato-grossenses e de outras regiões insistem em enfrentar, no dia a dia árduo da construção de mundos virtuais em palcos, redes sociais e espaços alternativos de um país que engatinha e escorrega no cuidado de seus bens artístico-culturais.

Fernando Villar é diretor, autor, encenador e performador. Graduado em artes plásticas pela Universidade de Brasília (1983), pós-graduado em direção pelo Drama Studio London (1991) e Ph.D. em teatro pela University of London (2001). Desde 1991 é professor do Departamento de Artes Cênicas e desde 2002 leciona no mestrado em arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Atua principalmente com teatro contemporâneo, performance, interpretação, encenação, teatro performance, interlinguagens e/ou interdisciplinaridades artísticas. Com seus grupos CHIA, LIIAA! e CHIA LIA JR., braços artísticos do seu Liiaa (Laboratório Interdisciplinar de Investigação e Ação Artística) na UnB, Fernando Villar tem traduzido e encenado peças inéditas no Brasil, como *Coração Partido* (2009), de Caryl Churchill (*Blue Heart*, 1997), ou *Laura* (2008), de Mariano Pensotti (2006), além de sua penúltima obra, *Trajetória "X"*, sobre a exploração sexual de crianças e adolescentes de rua no centro de Brasília. Foi o provocador cênico de *2º D. Pedro 2º* (2009), com a Cia. Les Commediens Tropicales, em cartaz em São Paulo. Atualmente dirige outro elenco e equipe paulistana em *Ivan e os Cachorros* (2010), de Hattie Naylor, com tradução sua, que abrirá o Festival da Cultura Inglesa de São Paulo 2011. Atualmente continua carreira em Brasília, onde vive e leciona interpretação na UnB.



TEATRO DE GRUPO: UM TERRITÓRIO MULTIFACÉTICO[1]

André Carreira

No imaginário daqueles que fazem teatro, o termo "teatro de grupo" é uma referência a um teatro que se faz nos territórios da independência e da autonomia. Um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos circunstanciais. Seria um teatro definido pela durabilidade da equipe, o que estaria relacionado com as particularidades dos respectivos projetos artísticos e políticos.

Entretanto, tais elementos refletem de fato a complexa variedade de formas organizativas que a nomenclatura "teatro de grupo" abarca?

O termo começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro nos anos 1980. Uma década depois, era conceito comum entre realizadores, críticos e pesquisadores, e sempre tem sido vinculado a um teatro alternativo. Não obstante, sua principal virtude parece ter sido a de existir como instrumento de identidade que acolhe a maior parte do teatro que se faz no país. Nesse sentido, ocorre relativa semelhança com a nomenclatura "teatro amador", que caracterizou particularmente as décadas de 1970 e 1980, pois o termo "amador" também era utilizado para abarcar uma diversidade de práticas artísticas espalhadas pelo Brasil. Sabemos, no entanto, que muito desse teatro pouco ou nada tinha de amador no estrito sentido da palavra.

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe com um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas. Nos últimos anos foram criados festivais, encontros e organizações de teatro de grupo, entre os quais se destaca a criação do Redemoinho[2].

O movimento do teatro de grupo surgiu durante o processo de democratização do final do século XX e ganhou espaço na primeira década do século XXI, como um exemplo daquilo que Eugenio Barba chamou de "Terceiro Teatro": isto é, iniciativas teatrais que conformaram um território alternativo cujo foco eram o trabalho coletivo e a estruturação de formas solidárias de intercâmbio. Também caracterizou esse teatro a reivindicação de processos criativos e organizacionais que se autossituam em ambientação distinta das formas teatrais relacionadas com as mídias eletrônicas.

---

[1] As reflexões apresentadas neste texto fazem parte da pesquisa realizada junto à equipe do Grupo de Pesquisa sobre processos de criação artística (ÁQIS) Udesc.

[2] Movimento criado a partir de uma iniciativa do ator Chico Pelúcio, do Grupo Galpão, Belo Horizonte, que busca articular uma rede de intercâmbio entre grupos. Posteriormente, a rede assumiu a forma de movimento político.

A atividade dos grupos dos anos 1960 e 1970, que tinham por modelo grupos como o Teatro de Arena e o Oficina, definiu procedimentos de trabalho baseados no vigor militante e exerceu forte influência em grupos atuantes no período da ditadura militar, bem como no período de seu declínio e nos primeiros anos da democracia. Ainda que não tenha se extinguido, esse paradigma militante entrou em crise durante o processo de democratização, e, nos anos de 1980, presenciamos o surgimento de novos modelos de trabalho grupal.

Naquele momento – segunda metade da década de 1980 –, um elemento interferiu decisivamente no mecanismo dos grupos de teatro. O movimento que se expandia e buscava novas referências teve contato com ideias e procedimentos que caracterizam o funcionamento de grupos como Odin Theatret, Farfa e Táscabile.

As visitas desses e de outros grupos relacionados ao projeto Internacional School of Theatrical Anthropology [Ista] abriu intenso diálogo entre a metodologia de trabalho de vários grupos brasileiros e a de europeus do Antropologia Teatral[3]. A retomada da participação de grupos teatrais brasileiros em eventos no exterior também contribuiu para a introdução da ideia de um teatro de grupo como tema de conversação comum entre nossos coletivos.

Essa influência repercutiu na formulação do modo de trabalho e de organização coletiva, no entanto tal processo não foi imune a controvérsias[4]. O conceito "teatro de grupo" foi colocado em xeque como apenas uma expressão de modismo. Apontava-se a inexistência de diferenças reais entre o modelo vigente e os grupos teatrais do período anterior.

Hoje, passadas mais de três décadas do início do processo, pode-se dizer que a difusão das ideias de Barba representou um dobre – ainda que não uma ruptura – com a linha histórica do movimento dos grupos brasileiros. Foram introduzidos naquele momento, se não elementos e técnicas específicas, amplos debates sobre o papel do grupo nos processos de criação e de intercâmbio dos espetáculos.

Tais discussões contribuíram para instalar no ambiente dos coletivos uma série de procedimentos que se caracterizam pela ênfase no treinamento do ator e nas práticas interculturais, bem como na utilização das demonstrações de trabalho e práticas pedagógicas. Muitas foram as tramas por meio das quais nossos grupos modificaram sua abordagem sobre o papel do grupo e, dentro dele, o lugar do ator. A noção de treinamento sistemático como base do trabalho criativo resultou muito atraente, mas repercutiu de forma diferenciada na constituição de procedimentos grupais.

---

[3] Em 1987, ocorreu a primeira visita de Eugenio Barba ao Brasil, atividade organizada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas [Inacen], com a decisiva contribuição do diretor Luis Otavio Burnier, que também encabeçou o projeto de tradução do trabalho do diretor italiano.

[4] O debate sobre suas propostas aparece refletido em um número especial do *Boletim Informativo do Inacen* de outubro de 1987.

A pesquisadora Rosyane Trotta afirma que vários grupos, tais como Galpão, Ói Nóis Aqui Traveiz, Imbuaça, Teatro de Anônimo, Quem Tem Boca É pra Gritar, tomaram por referência da antropologia a noção de "teatro de grupo" como elemento de identidade (2005), como algo que permitiu perceber um espaço de pertinência bastante delimitado, ainda que não restritivo. Esse foi um elemento-chave na consolidação do termo, pois reforçou a estruturação do campo desse teatro que buscava seu próprio espaço no contexto da cena nacional.

No que se refere estritamente às formas organizativas, não podemos falar de um modelo único ou mesmo predominante. No universo do teatro de grupo, vemos desde estruturas profissionalizadas estáveis (formadas com atores e diretores), companhias registradas como empresas, coletivos amadores, até "grupos" formados por apenas duas pessoas.

A carência de modelos organizacionais fortes que caracterizou essa geração de grupos não impediu que ela dirigisse sua atenção para os procedimentos de experimentação, o que representou a abertura de novos campos poéticos. Um elemento que nos ajuda a compreender tal tendência foi o aprofundamento da reflexão sobre a própria noção de "grupalidade".

Os grupos investiram mais em compreender seus próprios processos coletivos, e isso desdobrou a reflexão interna em iniciativas como cursos e publicações. Observou-se maior preocupação em articular os processos organizativos com os processos criativos. Isso implica dizer que o próprio grupo, como estrutura organizativa e forma geradora do trabalho criativo, passou a constituir parte essencial nesse processo. Isso reafirmou a ideia do coletivo como condição do processo criador, o que remeteu às práticas da criação coletiva, porém, dessa feita, reestruturada sob a nomenclatura "processo colaborativo".

Um exemplo significativo relacionado a essa mudança de foco – as linguagens cênicas colocadas no centro do trabalho – é o fato de as sedes grupais, nos anos 1970, terem como principal objetivo favorecer o contato com bairros de trabalhadores. Já nas décadas de 1990 e 2000, a sede passou a ser lugar de treinamento, reunião, criação e produção a partir dos quais os grupos articulam seus projetos espetaculares, pedagógicos e políticos.

A experimentação sobre o trabalho do ator foi a prática que caracterizou o movimento do teatro de grupo no final do século XX. Os grupos Galpão, de Belo Horizonte; Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre; Companhia do Latão, de São Paulo; Lume, de Campinas; Teatro da Vertigem, dentre muitos outros, cumpriram um papel central nesse período, discutindo questões relacionadas ao ator e às formas do trabalho grupal.

Delimitar o trabalho no campo do teatro de grupo significou para tais agrupações definir um âmbito particular no contexto teatral e, assim, estabelecer novas relações com os padrões hegemônicos, construindo mecanismos de sobrevivência e uma nova situação no quadro da cultura nacional.

Um dos pilares do teatro de grupo é uma noção de ator que está centrada na produção de experiências coletivas. Esse pensamento grupal sobre o ator vê-se refletido nas diversas práticas que os grupos implementam na atualidade, particularmente em suas práticas pedagógicas e em suas publicações. A partir desse pensamento nascem os elementos-chave das poéticas dos grupos e da sua identidade.

Quando pensamos em qualquer um dos grupos citados, imediatamente podemos identificar o tipo de ator que cada um deles propõe. A ideia de que o ator produz com seu trabalho elementos axiais da dramaturgia dos espetáculos coletivos fez comum o uso da expressão "ator compositor", isto é, um ator que funciona como ponto de ancoragem do trabalho coletivo.

Esse novo olhar sobre o ator esteve apoiado na ideia de treinamento, que funcionou como elemento propulsor inicial de um espaço social diferenciado para o ator e para o grupo. O ator do teatro de grupo que treina seria capaz de reinventar-se e inventar o próprio trabalho grupal, e assim estaria apto a gerar as matrizes para a criação espetacular.

Além dos procedimentos e das técnicas desenvolvidas como centro do trabalho do grupo, reforçou-se a ideia de uma disciplina estreitamente relacionada a uma ética do projeto coletivo. Isso se vinculou à busca de um teatro relacionado com o próprio sentido da vida, o que repercutiu como referência modelar para os grupos. Tal perspectiva para o trabalho grupal significou a abertura de um novo espaço social e político para diferentes realizadores teatrais.

Com a aparente dissolução da herança das lutas políticas, o lugar de contestação ocupado pelo grupo característico dos anos 1960 e 1970 foi substituído por novos elementos de coesão muito mais relacionados com o trabalho específico do teatro. A ação política apareceu então estreitamente relacionada à manutenção do coletivo e aos projetos que este articula no contexto externo.

As práticas de pesquisa e preparação técnica e uma dramaturgia nascida do trabalho criativo do ator constituíram um ponto de apoio alternativo que se apresentou como via possível para o reagrupamento dos coletivos, sem, no entanto, negar um lugar ético que situa os grupos em relação ao estado das coisas na vida do país.

A maior contradição que esse movimento enfrenta, além de sua enorme *diversidade*, está vinculada às práticas jurídicas e comerciais definidas pelos limites da legislação vigente, que pressionam os grupos a adotar procedimentos pertencentes ao mundo dos negócios. Atualmente, parece impossível fazer teatro sem a instituição do book, do acesso às leis de incentivo fiscal e do emprego do grupo como elemento de marketing.

Se por um lado o movimento de teatro de grupo afirma as noções de solidariedade e coesão do coletivo, as demandas decorrentes da cultura de financiamento empurram os grupos para o terreno do mercado, onde até o próprio grupo corre o risco de se transformar em mercadoria. Entretanto, este não parece ser um problema unicamente do Brasil, pois a cultura do marketing se fez tão extensiva e intensiva nos tempos atuais que parece completamente impossível escapar de suas garras.

André Carreira é doutor em teatro pela Universidade de Buenos Aires. Professor do Centro de Artes da Udesc, começou trabalhando como ator na peça *Galileu Galilei*, em 1978. Já na faculdade de artes plásticas, entrou para a Companhia de Teatro dos Artistas Plásticos e montou *Você Tem uma Caneta Azul para a Prova?* (1982) e *Vidas Erradas* (1984). Logo que se formou, Carreira decidiu conhecer um pouco da teoria do teatro e foi para Buenos Aires estudar direção de atores. Nos dez anos em que morou na capital argentina, fez mestrado, doutorado e montou seu próprio grupo, o Experiência Subterrânea, que apresentava peças em lugares inusitados, como estações do metrô. Em Florianópolis desde 1995, André Carreira é hoje um dos únicos professores do estado aptos a ensinar tanto a teoria do teatro quanto a prática da encenação.

Referências bibliográficas

BURNIER, Luis Otávio. Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba. In: *Boletim Informativo Inacen*, ano II, 2. Série, n. 9, outubro de 1987.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. In: *SubTexto*, Belo Horizonte, n. 4, 2007.

_____ Teatro de grupo: a busca de identidades. In: *SubTexto*, Belo Horizonte, n. 5, 2008.

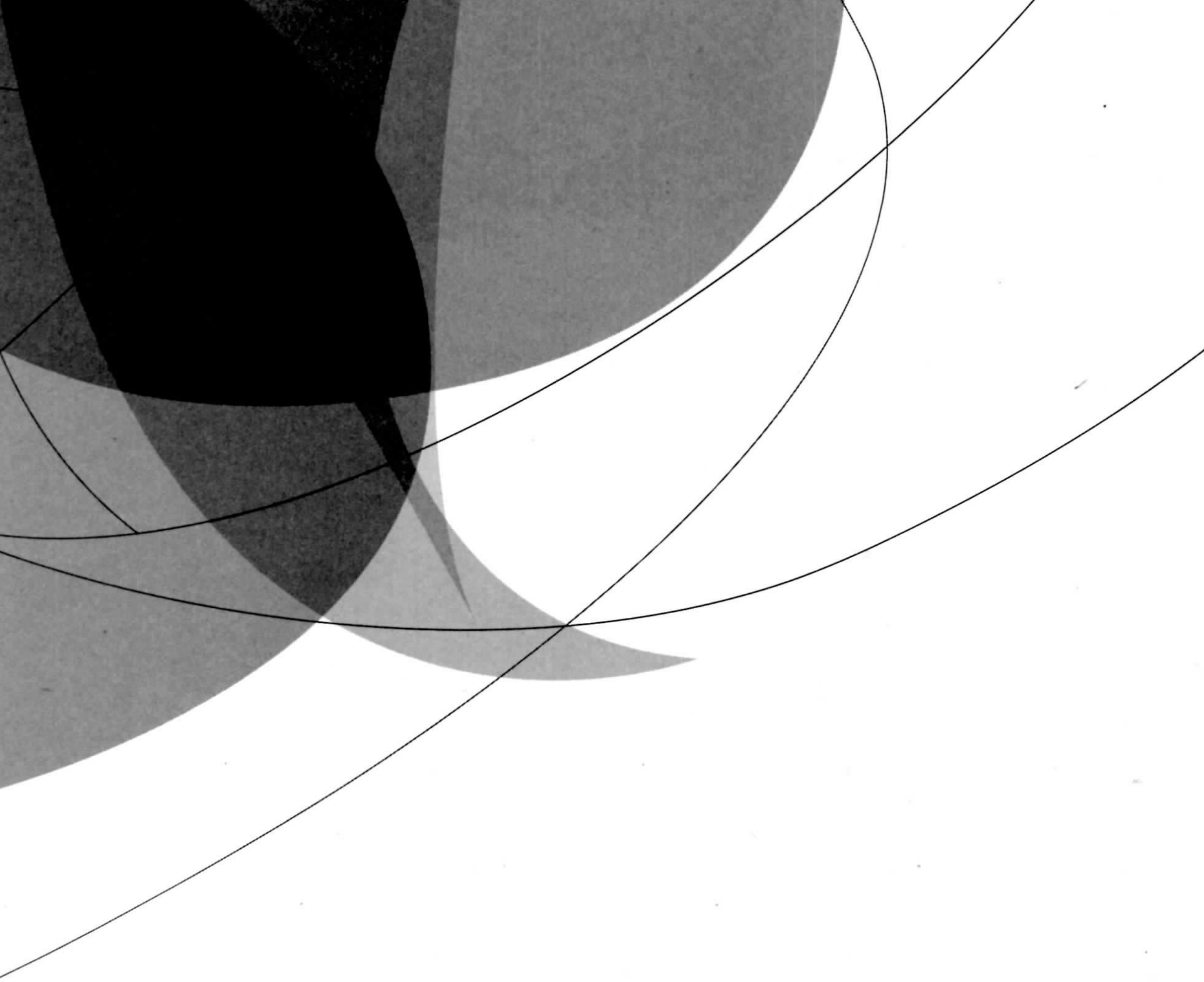
FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais,* anos 70. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

GARCIA, Silva. *Teatro da militância.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICHALSKI, Yan. Eugenio Barba no Rio: azar e rigor. In: *Boletim Informativo Inacen*, ano II, 2. Série, n. 9, outubro de 1987.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo:* utopia e realidade. 2005. (Tese doutorado – Unirio/RJ.)

VÁRIOS. *Falas sobre o coletivo*: entrevistas sobre teatro de grupo. Florianópolis: Editora da Udesc, 2010.



GRUPO DE TEATRO, UM PERCURSO HISTÓRICO

Edelcio Mostaço

Não é tarefa simples delimitar a noção de grupo teatral, uma vez que a expressão abarca significados historicamente acumulados. Hoje é corrente tanto o enunciado "grupo de teatro" como o "teatro de grupo", e, em ambos os casos, referem-se a um tipo de prática em oposição ao teatro estabelecido, preconceituosamente designado "teatrão". Como no Brasil não tivemos nem a experiência das companhias estatais nem a experiência das casas de espetáculos especializadas, o *establishment* sempre se mostrou difuso, conformado ao sabor de circunstâncias, sem evidenciar com clareza a que teatro estabelecido os grupos almejavam se opor.

Nos primórdios do século XX, o designativo grupo de teatro surgiu para substituir a chamada sociedade dramática, antigas organizações de diletantes. Nesse contexto conhecemos Os Comediantes ou o Grupo Experimental de Teatro, por exemplo, assim como as dezenas de conjuntos que surgiram na esteira do Teatro do Estudante do Brasil, promovido por Paschoal Carlos Magno desde 1938.

Ao surgir como alternativa ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1953, o Teatro de Arena tomou o formato de companhia; mas, ao fundir-se com o Teatro Paulista do Estudante, em 1956, foi forçado a adquirir internamente as deliberações de um grupo. O Oficina, nascido em 1958, no ambiente universitário, vai esperar dois anos para que uma parcela de seus integrantes opte pela profissionalização. Como se vê, a componente estudantil é forte nesses dois casos, uma vez que professavam um hibridismo quanto às práticas internas e externas voltadas à sobrevivência junto ao mercado.

Com a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1960, ligado à UNE, surge um novo modelo grupal. Sob a inspiração dos coletivos de trabalho revolucionários russos e alemães, esse novo modelo elegeu a agitação e a propaganda como meta para atingir as massas, sobrevivendo como coletivo de ação política, em regime amador. Embora empregasse técnicas de dramatização como instrumento, o coletivo não tinha por objetivo ser artístico.

Concentram-se aqui dois novos sentidos aos termos: o de grupo como organização coletiva de trabalho e o de amálgama de uma ideologia sociopolítica dirigindo os projetos de ação desse coletivo. Ao longo dos anos 1960, tais sentidos vão se assentar, especialmente após o golpe militar de 1964, quando o Grupo Opinião é organizado profissionalmente, formado por ex-cepecistas, fazendo emergir também diversos grupos universitários. As questões relativas à linguagem artística já vinham sendo discutidas desde o Seminário de Dramaturgia do Arena, encontrando nesse momento amplo território de aprofundamento, uma vez que os grupos eram os responsáveis pela criação de contrassignificados à ditadura.

Os agudos debates conjunturais entre uma arte engajada e outra esteticista dominam os confrontos no campo artístico, uma vez que mesmo setores bem identificados com o teatro estabelecido se alinham na resistência. Com o AI-5, em 1968, há um fortíssimo fechamento do regime, e os grupos ideológicos que marcaram a década vão desaparecer. Nos anos 1970, duas correntes se manifestam: uma ligada à militância, atuando na periferia das grandes cidades, levando a resistência contra a censura e o regime até seu limite; outra, adepta de novos formatos de linguagem, egressa de escolas de teatro ou cursos de formação. Em comum, ambas as correntes posicionam-se como grupos teatrais fora do mercado, embora professem ideários sociopolíticos e estéticos bastante diversos.

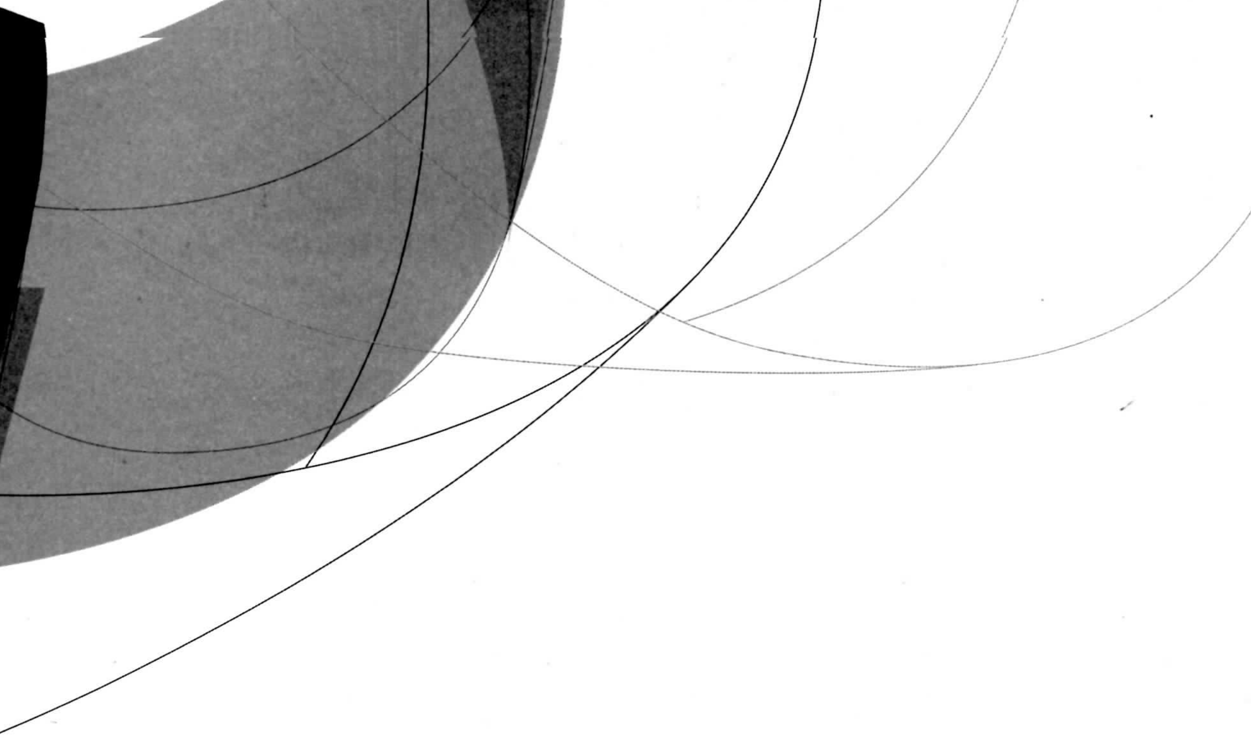
Em meados da década, essas e outras contradições vão explodir, especialmente porque o Estado criou a primeira política nacional de cultura e, por meio de seus aparatos, passou a financiar produções empresariais e viagens de circulação. Os grupos, fosse qual fosse sua natureza, foram alijados desses benefícios, devendo garantir a subsistência através de empregos paralelos ou repasses de organizações que amparavam a militância. Com o projeto Mambembão, o governo voltou-se para os grupos, mas com pouca verba e operando uma seleção ideológica entre as montagens. Os densos e surdos confrontos até aqui acumulados, contudo, reafirmaram, por contraste, o caráter dos grupos: pela primeira vez o teatro estabelecido mostrou-se claramente delineado (aquele reunido na Acet carioca e na Apetesp paulistana); os grupos professavam uma estrutura de autogestão quanto às funções artísticas internas e à distribuição das rendas auferidas.

Evidenciando autoconsciência de suas conformações, os grupos capitanearão, em São Paulo, tanto a fundação do Movimento de Teatro Independente, em 1978, como a da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979. Após diversas acomodações, o Movimento acabou congregando os conjuntos mais politizados e, após uma fase de turbulência, a Cooperativa reuniu os elencos mais voltados à experimentação cênica. Com o desmantelamento do Minc na era

Collor, a década de 1990 se mostrará particularmente difícil para a sobrevivência dos grupos, uma vez que a disputa por patrocínios acirrou-se muito em relação aos artistas do teatro empresarial, com exposição na TV.

Foi também nesse período que amadureceram as condições socioestéticas de definição de um contexto de grupo: além da ausência de hierarquia quanto às decisões internas, também as práticas criativas e a articulação da linguagem teatral conheceram novos procedimentos, especialmente os chamados "processos colaborativos". Através deles, a busca de uma coexistência harmônica quanto à criação estética tornou-se norma de conduta, princípio claramente diferenciado em relação às produções comerciais. O movimento Arte contra a Barbárie e a posterior criação da Lei de Fomento, prioritariamente capitaneados pelos grupos paulistanos, representaram significativo amadurecimento da noção de grupo tanto no que diz respeito ao reforço de sua ação política como movimento social quanto ao que tange a sua definição como alteridade artística e cultural.

Edelcio Mostaço é pesquisador do CNPq, professor universitário e ensaísta. Entre outros trabalhos, publicou *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. Também foi um dos redatores da *Enciclopédia Itaú Cultural do Teatro Brasileiro* e lançou recentemente o livro *Para uma História Cultural do Teatro.*



O TEATRO DE GRUPO E ALGUNS ANTEPASSADOS

Iná Camargo Costa

Como os demais tópicos do nosso cardápio ideológico, o naturalismo foi durante muito tempo uma ideia fora do lugar no Brasil. Com isso quero dizer que, além de ter sido neutralizado teoricamente por adeptos e adversários, principalmente no campo da literatura, o teatro nunca passou da condição de objeto de desfrute para frequentadores de teatro, os quais não tiveram muito interesse por seus pressupostos sociais e estéticos.

Alguns fatos que permaneceram por muito tempo no limbo das nossas histórias do teatro podem ajudar a especificar tal ponto. Antoine era um trabalhador pobre que queria encenar peças interessadas nos assuntos postos na ordem do dia pelas lutas dos trabalhadores, por isso inaugurou o seu Teatro Livre com uma peça que contava a história proibidíssima de um veterano da Comuna de Paris (primeiro governo operário da história, fundado em 1871 na capital francesa por ocasião da resistência popular ante a invasão alemã). Por serem pobres, todos os envolvidos no Teatro Livre organizaram-se como grupo à margem do sistema de teatro comercial vigente em Paris na época. Para além do que já se sabe e das afinidades políticas, o grupo aderiu ao naturalismo, corrente literária liderada por Émile Zola, por afinidades estéticas (e formais) da maior relevância aos interessados em romper com as convenções estabelecidas pelo romance e pelo drama burgueses, tal como didaticamente criticadas por Zola em seus ensaios sobre o assunto. Por último, e sem esgotar o tópico, o teatro naturalista foi o responsável pela viabilização de todos os dramaturgos relevantes na história do teatro a partir de fins do século XIX, a começar por Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tchékhov e Górki, bem como por Stanislávski, o mais importante diretor teatral do período.

Em vista disso, é possível dizer que, com o Teatro de Arena de São Paulo, o capítulo naturalismo daquilo que se chamou teatro moderno no Brasil teve a chance histórica de encontrar o seu lugar social. Em outras palavras, o Teatro de Arena é um dos raros casos de nossa experiência cultural em que as ideias estavam no lugar. (O que não significa que seus criadores tivessem consciência do que estavam fazendo, assim como Antoine não tinha ou só a tinha em parte.)

A seguir, passo a enumerar algumas das implicações dessa argumentação.

Primeiro: não foi o Arena que introduziu o naturalismo no teatro brasileiro. No entanto, até o seu aparecimento entre nós, o naturalismo foi uma ideia fora do lugar. Nossos palcos tiveram contato com essa vertente do teatro moderno ainda no fim do século XIX, inclusive com a presença de Antoine em pessoa, que foi devidamente rechaçado pelos críticos de plantão, entre os quais ninguém menos que Artur Azevedo. Desde então, e até hoje, nosso mundo teatral cultiva uma antipatia explícita pelo naturalismo, que continua sendo "explicado" exclusivamente pelo inimigo, em operação ideológica que começa por assimilá-lo ao teatro realista burguês.

Segundo: desde que Antoine apresentou Ibsen pela primeira vez ao público de teatro brasileiro, inúmeras peças naturalistas vêm sendo encenadas entre nós, mas elas são sistematicamente incompreendidas por nossa crítica teatral, que, na mesma linha de Artur Azevedo, continua a tratá-las com instrumental crítico totalmente inadequado e incapaz de perceber as suas qualidades.

Terceiro: para nos restringirmos ao ocorrido em São Paulo em relação a esse ponto específico, o Teatro Brasileiro de Comédia é um primoroso exemplo de ideias fora do lugar na prática em nosso teatro. Lá foram encenadas peças naturalistas sem que ninguém atentasse para o fato de que se tratava de teatro naturalista, de trabalhadores, escrito para trabalhadores e, no entanto, visto exclusivamente pelo público burguês ou pelo público de classe econômica capaz de pagar pelo ingresso. O episódio mais clamoroso foi a montagem da peça *Ralé*, de Górki, em 1951, e não ocorreu a ninguém (nem à crítica) a percepção de que se tratava de uma das primeiras peças em que Stanislávski se dera conta da necessidade de observar o modo como albergados viviam *in loco*, porque as convenções do drama realista não previam cenas em que comparecesse esse tipo de gente. Fazem parte da nossa prática das ideias fora do lugar a ignorância pura e simples e a falta de informação. Tudo em nome dos melhoramentos da vida moderna.

Quarto: o Teatro de Arena correspondeu à primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre, sem a figura do capitalista para investir na empreitada. E, como no caso do Teatro Livre, era o teatro pobre disputando com as demais empresas o espaço que pudesse conquistar no mercado teatral. Por isso também é tão emblemático o fato de que, à beira da falência, o Arena tenha encontrado uma saída econômica (a longa temporada: mais de um ano em cartaz) ao produzir a nossa primeira peça que continha, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma, os principais problemas enfrentados pelo naturalismo. Estou falando obviamente de *Eles Não Usam Black-Tie*, do saudoso Gianfrancesco Guarnieri.

Entretanto, como estamos no Brasil, a opção pelo palco em forma de arena desde logo produziu desafios técnicos e paradoxos de toda ordem com os quais ninguém, nem artistas, nem críticos, conseguiu lidar muito bem. O máximo que se produziu a respeito foram as observações de Anatol Rosenfeld, apenas indicando problemas nos quais ninguém prestava muita atenção.

Os limites estéticos e políticos do teatro naturalista em arena foram confrontados muito rapidamente, entre outros motivos, pela aceleração da nossa vida política e social: em pouco tempo surgiram propostas mais radicais, como as formas do teatro épico e as do *agitprop* do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Porém, mais rapidamente ainda, o Brasil conservador reagiu de armas na mão. A ditadura militar de 1964 impôs um claro limite às experimentações cênicas que estavam em andamento e, depois do incêndio da UNE, o teatro brasileiro entrou num compasso de espera no plano da experiência estética até hoje ainda não superado.

Desde meados da década de 1990, como uma praga, mas em situação muito pior do que no início dos anos 1950, os pobres novamente começaram a se organizar em grupos para fazer teatro. Agora, em vez de um grupinho de ex-alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), temos inúmeros grupos, até porque proliferaram as escolas de teatro. E, em sua maioria, para não arriscar a dizer na totalidade, enfrentam do ponto de vista prático (situação econômica), organizacional e estético problemas muito semelhantes aos que o Arena enfrentou ao longo de sua trajetória.

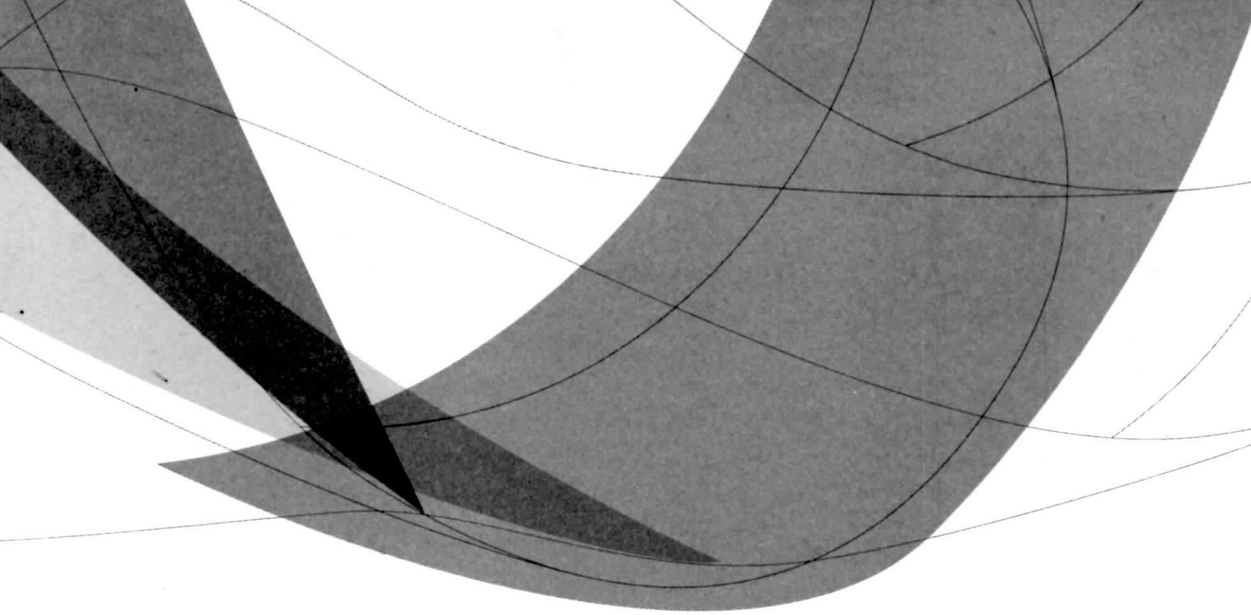
Por isso podemos dizer que o Arena é nosso marco zero e que o CPC da UNE é o nosso limite. Em outras palavras, a grande maioria dos atuais grupos brasileiros de teatro enfrenta os problemas econômicos que o Arena enfrentou, sem conseguir encontrar uma resposta que lhe assegure um mínimo de estabilidade para dar prosseguimento a suas pesquisas, tanto no caso dos que dispõem de espaço quanto no caso dos que nem ao menos o conseguem; no âmbito das linguagens que desenvolvem, principalmente em decorrência dos conteúdos que lhes interessam, o solo em que pisam (principalmente no âmbito dramatúrgico) foi delimitado pelo naturalismo; e, finalmente, a organização em grupos estabelece uma experiência política (a do coletivo) que entre nós começou com o Arena.

Entretanto, não se trata de repetir a história, nem mesmo de maneira farsesca; para complicar um pouco as coisas, desde meados dos anos 1950 o grupo do Arena entrou em acelerado processo de politização que culminou com a saída de Vianinha e Chico de Assis. Estes acabaram por participar da fundação do CPC por razões estéticas e políticas de tal modo entrelaçadas que não podem ser pensadas em separado. Pois bem: seja pela condição de gato escaldado, seja por falta de experiência política, não parece estar no horizonte dos nossos grupos nenhuma das questões que levaram aqueles dois artistas aos experimentos mais radicais do teatro brasileiro no século XX.

Iná Camargo Costa é professora aposentada da Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Atua principalmente nos temas relacionados a teatro épico e dramaturgia nacional. Também é autora dos livros *Panorama do Rio Vermelho, Sinta o Drama* e *A Hora do Teatro Épico no Brasil.*

DO ARENA AO ATO INSTITUCIONAL N. 5

Mariangela Alves de Lima



Há conceitos variáveis, no tempo e no espaço, revestidos pela palavra "grupo", e os recortes cronológicos são, antes de tudo, convenções adotadas por historiadores e críticos como instrumentos para abordar um campo semântico expandido. Para a historiografia do teatro, por exemplo, o ano de 1958 tornou-se um marco consagrado porque a encenação da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, pelo Teatro de Arena de São Paulo, dramatizou os dilemas do operariado brasileiro. Embora útil para identificar um ponto de mutação estético, a fronteira cronológica não se ajusta às transformações ocorridas na organização da produção teatral. Liderado por jovens sintonizados com a esquerda nacionalista, o Arena apresentava-se, nas reflexões que vieram a público no fim daquele decênio, como um coletivo designado pelo pronome "nós".

Sábato Magaldi, crítico e historiador que acompanhou o Arena desde o início, sintetizaria, anos mais tarde, a transformação da companhia em grupo: "De uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações de fins dos anos 1950". Embora funcionasse sob a ordenação jurídica de empresa teatral, contratando funcionários e amealhando um parco capital para produzir espetáculos, o Arena amalgamava-se em torno de um ideário de esquerda. Esse acontecimento, de ordem íntima e extra-artística, deveria tornar-se público através da arte. A identidade entre pessoas com diferentes atribuições na economia da cena (dramaturgos, técnicos, atores), mas todas preocupadas com a "função da arte", seria um denominador comum nas dezenas de conjuntos amadores e profissionais que, em todo o país, constituíram-se sob a inspiração do Arena. No lugar do pronome da segunda pessoa instalou-se o vocábulo "grupo" nos textos escritos em meados dos anos 1960.

Ao mesmo tempo, outra forma transicional da empresa implantava-se no cenário paulistano, também com consequências futuras sobre a organização do teatro brasileiro.

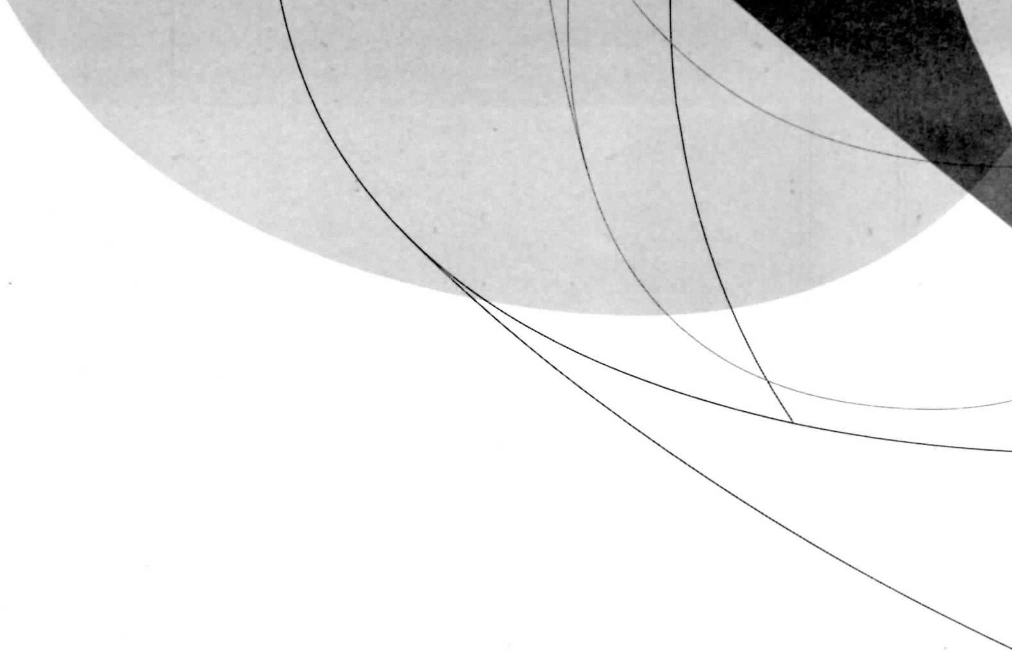
Tendo se profissionalizado em 1958 como companhia, o Teatro Oficina de São Paulo começava por redefinir o teatro de equipe com uma frase de impacto: "É preciso que nos transformemos para sermos transformados. E é preciso que nós sejamos transformados para podermos transformar". Em vez de se agrupar sob a égide de um ideário político comunista ou socialista, o Oficina prefigurava, ainda que de modo inconsciente, uma forma de associação em que o ideário coletivista tem um fundo comportamental. Desse modo, o conceito de grupo inclui operações sobre a esfera da subjetividade. Em 1961, pela primeira vez se autodenominando "grupo", o Oficina repudiava o teatro de instrução porque, afirmava, não queria fazer "um catecismo tacanho".

Delineados aqui com traço grosso, os dois tipos de grupo foram modelares ou encontraram, na cena brasileira, correspondentes fraternais. O Arena, o primeiro conjunto a refletir sobre identidade e organização dos coletivos artísticos, mostrou que o grupo pode formar e incluir todas as funções da cena: dramaturgo, diretor, cenógrafo, músico e atores, desde que unidos por um propósito comum. Além disso, morte e ressurreição estética serão os motivos recorrentes do Oficina. O Ato Institucional Nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, reconhecerá no conceito de "grupo teatral" a fagulha insurgente que efetivamente o anima. Mas, então, um pouco mais longe, outra labareda se erguerá.

Mariangela Alves de Lima é crítica, ensaísta e pesquisadora na área teatral. É crítica de teatro no jornal *O Estado de S. Paulo*.

GRUPOS DE TEATRO NA DÉCADA DE 1970

Celso Frateschi



Ao ser desafiado a escrever sobre o movimento de teatro de grupo na década de 1970, senti um gosto estranhamente distinto em minha boca. Simultaneamente, um gosto doce e amargo, um misto de orgulho e vergonha, de resistência e derrota, de luta e capitulação. Não sou daqueles que enaltecem com nostalgia o passado, depreciando o contemporâneo com afirmações patéticas tais como: "No meu tempo, sim! Tínhamos garra! Sabíamos quem era o nosso inimigo e mantínhamos a unidade na luta contra a ditadura". Besteira! Fomos derrotados e até hoje não conseguimos nos livrar dos atrasos implantados pelos militares. Não tenho nenhuma saudade da violência da ditadura, da censura policial, dos sequestros paramilitares, das perseguições, da tortura, dos "desaparecimentos", das mortes e de todas as estratégias utilizadas pelos governos militares para liquidar toda e qualquer ameaça que representasse empecilho à realização da tarefa a eles confiada. Portanto, ao escrever sobre a minha experiência com o teatro de grupo dessa época, gostaria de me livrar da névoa rançosa que cobre tal período, a fim de que possamos retirar algo de útil de um tempo que tanto atrasou e ainda atrasa a nossa gente e o nosso país.

Fui buscar em meu arquivo algumas anotações da época para emprestar à minha memória o mínimo de fidelidade possível àquela experiência. O tempo sempre deposita o pó das paixões em nossas lembranças; então, quando falamos delas, corremos o risco de faltar com a verdade se não o espanarmos devidamente.

Ao reler minhas poucas anotações registradas na época, devo dizer que muitas das questões formuladas hoje pelos principais grupos de teatro de alguma forma já estavam presentes nas formulações dos grupos dos anos 1970. A forma de organização e a metodologia de trabalho são bons exemplos disso. Creio que existe um forte diálogo entre o trabalho colaborativo de hoje e o trabalho coletivo de então. Muitas das dificuldades atuais já existiam em grau bem maior na década de 1970. Entretanto, muita coisa é bem diferente. A relação com o Estado, por exemplo. Na época, lutávamos pela destruição da presente ordem das coisas; hoje, porém, observo nos grupos a busca pela dependência da ordem vigente e sua autoinclusão nela. O discurso dos grupos atuais, por vezes até bastante crítico, contrapõe-se à dependência cultivada e às políticas governamentais. É evidente que a ditadura acabou, que vivemos sob o regime democrático numa relação muito diferente em relação ao Estado e que essa conquista nos coloca como artistas. No entanto, será que a postura do artista deve mudar em relação à sociedade? A perspectiva de um patrocínio governamental – direta ou indiretamente concedido por meio dos mecanismos de renúncia fiscal e com o objetivo de garantir a sobrevivência de um grupo ou companhia – impõe um diálogo permanente com editais e diretores de marketing, entretanto será que esse fenômeno libera o artista do diálogo com o público? Não é exatamente nesse diálogo com o público que se fundamenta a nossa atividade?

Considerando o momento inédito da história do teatro, com números recordes de estreias e de espetáculos em cartaz, certamente muitos me perguntariam, preocupados com minha sanidade, sobre o que de fato estou falando, e eu lhes responderia que essas mesmas aferições nos dão conta de que nunca fizemos tão poucas apresentações por temporada e que, se prestarmos um pouco mais de atenção, perceberemos que o público que nos assiste é, cada vez mais, nós mesmos. Desde o período do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) até a década de 1980 fazíamos temporadas com pelo menos oito sessões semanais, durante pelo menos dois ou três meses. Não raro, comemorávamos cem apresentações. Hoje fazemos duas ou três sessões semanais em temporadas de 20 apresentações. Mesmo assim, as nossas discussões atuais voltam-se mais para como ser patrocinado do que para como atingir e ampliar o público.

A sociedade brasileira lutou muito pela liberdade de expressão porque tinha necessidade de se comunicar, de expressar algo a alguém. Será que esse alguém perdeu a importância e o que nos importa hoje é expressar algo para nós mesmos? Sei que muitos grupos abandonaram esse paradigma norteador defendido pela postura preguiçosa de nossa mídia impressa e desenvolvem trabalhos extremamente interessantes com diversos públicos em diversos territórios. O movimento de teatro em grupo em que militei nos anos 1970 se assemelha mais a tais exceções do que à regra atual estimulada pelas políticas públicas e desejada pela maioria dos grupos. Também éramos exceções!

O Teatro Núcleo, grupo do qual participei, teve sua origem no Teatro de Arena de São Paulo, ainda sob a direção de Augusto Boal. Antes, passamos por um período no Teatro São Pedro, onde Maurício Segal manteve durante grande parte do período ditatorial um trabalho de resistência teatral extremamente importante. Quando saímos do Teatro São Pedro, circulamos durante um ano pelas regiões da Grande São Paulo, realizando cursos e oficinas e apresentando o espetáculo *A Epidemia* para o público da periferia; só então nos fixarmos na zona leste de São Paulo, num galpão da avenida São Miguel. Não éramos os únicos, nem o primeiro grupo de teatro a se dirigir a um público diferente do tradicional. Talvez tenhamos sido originais em abandonar uma estrutura profissional sólida e tradicional e buscar construir uma forma de produção independente. Nossa percepção era a de que tínhamos perdido o público que, até pouco tempo antes, frequentava nossas montagens.

O perfil da classe média interessada em teatro definitivamente havia mudado. O público universitário solidário às ideias de uma sociedade livre e socialmente justa tinha sido dispersado pela repressão. A classe média brasileira estava encantada com o "milagre brasileiro" e com a possibilidade de comprar produtos americanos nos supermercados, e parecia querer a mesma realidade em nossos palcos. Foi uma época de musicais importados, de comédias ligeiras e de "teatro possível", ou seja, de resistência. No Teatro de Arena havíamos sido instigados pela busca de um teatro popular (salientando que *popular* para nós não tinha nada a ver com o sentido que se dá hoje ao termo). Essa é uma daquelas "palavras que caíram na agitação do mundo e que tornaram as coisas irreconhecíveis".

Com o Teatro Jornal, Boal tinha cultivado a semente do que viria a ser o Teatro do Oprimido, ao formular um artigo intitulado "Categorias do teatro popular". Queríamos testar na prática as teses propostas no artigo e que haviam norteado a prática do Arena. Na verdade, queríamos encontrar o nosso público, aquele que teria interesse naquilo que colocávamos no palco, para quem nossos espetáculos teriam alguma utilidade. Nos teatros tradicionais da cidade, esse público certamente não se encontrava mais. Éramos bem mais de uma dezena de grupos independentes, itinerantes ou residentes na periferia da Grande São Paulo. Tínhamos um mínimo de organização, realizávamos encontros e chegamos a publicar a revista *Teatro Dois*, em que debatíamos nossas teses. Nós, integrantes do Teatro Núcleo, buscávamos construir um método de trabalho coletivo, pois acreditávamos que o modo de produção determinava também a qualidade do trabalho. Procurávamos estabelecer distinção entre o *trabalho coletivo* e a chamada *criação coletiva*. Estávamos bem mais para o Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, do que para o Julian Beck do Living Theater. Acreditávamos que nossa criação não podia se comprometer com nenhuma amarra econômica e assumíamos a pobreza como qualidade. Tínhamos uma estrutura horizontal em que as questões fundamentais eram decididas pelo coletivo, contudo trabalhávamos com uma organização de trabalho que levava em conta as diferenças, os limites e as qualidades individuais. Tanto o trabalho criativo quanto o de manutenção da infraestrutura do grupo eram divididos, e sua responsabilidade era atribuída a comissões formadas pelos atores que necessariamente desenvolviam alguma outra atividade além da atuação. Assim, na área de criação existiam as *comissões* de pesquisa, dramaturgia, cenário, figurino, iluminação, música e direção. Cada comissão apresentava sua proposta, que era debatida e refeita até ser assumida pelo grupo. Na área de infraestrutura seguia-se a mesma lógica, com comissões de administração, vendas, finanças etc. O grau de participação de cada um gerava uma pontuação que servia como critério para o rateio da receita entre os participantes do grupo.

Entre os grupos havia diferentes maneiras de encarar a relação com o público e de entender nossa função. A ida para a periferia não era uma característica original desses grupos de teatro.

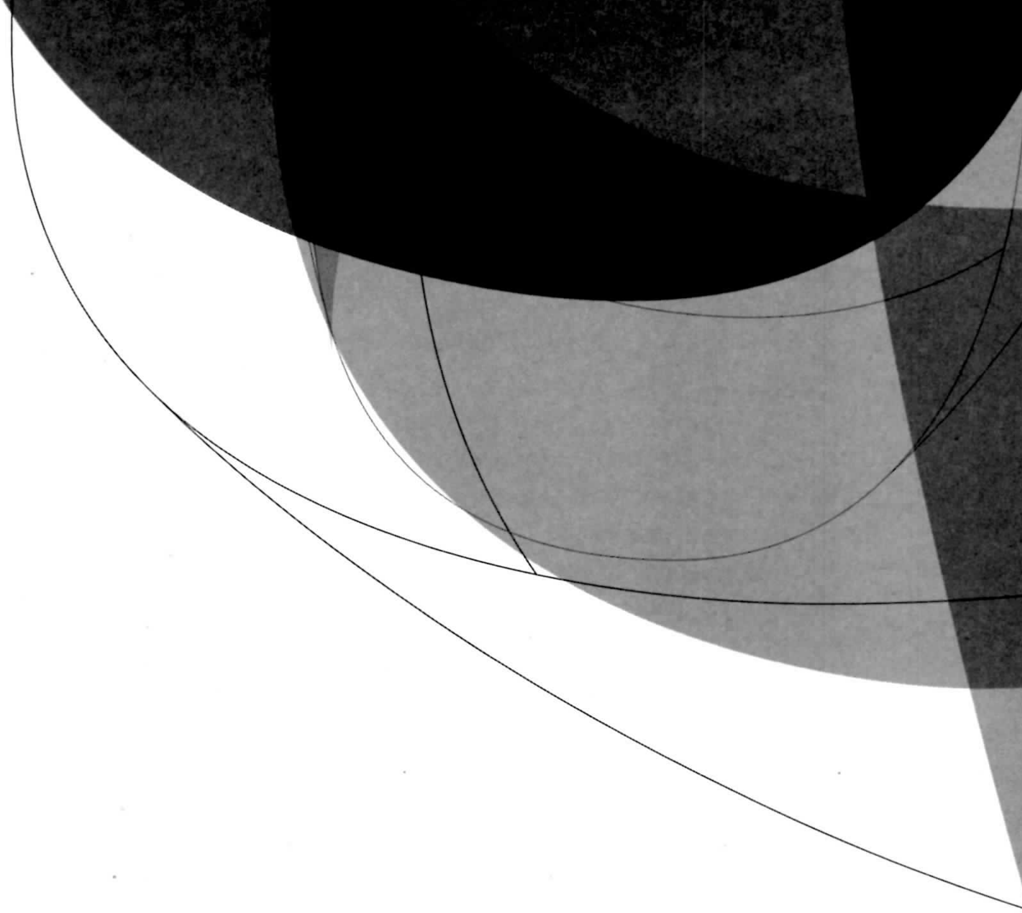
Acompanhava um movimento da esquerda que abandonava uma postura vanguardista de luta com foco no movimento estudantil e se voltava para um trabalho de militância junto às camadas populares em apoio a movimentos contra a carestia, em prol de saúde, moradia, saneamento, educação e outros desenvolvidos nas periferias. Nossa relação com tais movimentos definia também a qualidade de nosso trabalho. Buscávamos uma postura independente por acreditar no papel crítico que deve prevalecer no trabalho artístico. Por vezes tal postura nos pôs em confronto com lideranças locais, pois sempre privilegiávamos o caráter problematizador da arte. Nem todos os grupos pensavam da mesma maneira. Havia grupos que seguiam os preceitos cepecistas nos quais o caráter mobilizador era o mais importante. Foram anos de trabalho intenso, com apresentações semanais em igrejas, associações e espaços próprios, como o Teatro Núcleo, que manteve sua sede na zona leste até o fim da década de 1970. Esse movimento começou a declinar quando o eixo da luta social se transferiu novamente, dessa feita para a área sindical.

A partir da década de 1980, as mudanças sociais e políticas ocorridas no mundo inteiro vêm nos fazendo refletir sobre novos questionamentos. Desde então, as opções da sociedade brasileira para a área cultural não têm acompanhado as grandes transformações pelas quais o país tem passado. Especificamente na área teatral, não consigo identificar nada que aponte para o desenvolvimento mais estruturado da nossa atividade. Talvez a grande diferença entre aquele período e o atual seja que antes, ingenuamente ou não, tínhamos uma visão estratégica que nos norteava na construção de um projeto de país e, nesse projeto, a arte tinha papel revolucionário, pois buscava se relacionar com um público que se recusava a ser mero espectador da vida. Entretanto, para o bem ou para o mal, isso não existe mais. O número de grupos teatrais aumentou consideravelmente, e parece que a necessidade de *atuar em teatro* supera em muito a necessidade de ser *espectador de teatro*. Contudo, ser espectador de teatro talvez ainda seja melhor do que ser espectador da vida.

Celso Frateschi é ator, diretor e dramaturgo. Estreou no Teatro de Arena de São Paulo, em 1970, em *Teatro Jornal 1ª Edição*, de Augusto Boal. Trabalhou com os principais diretores do teatro brasileiro, como Enrique Diaz, José Possi Neto e Domingos de Oliveira. Recebeu os prêmios: *Os Imigrantes*, autoria própria, Prêmio Mambembe de Melhor Projeto (1978); *Eras*, de Heiner Müller, Prêmio Shell de Melhor Ator (1988); *Do Amor de Dante por Beatriz*, de Dante Alighieri, com adaptação de Elias Andreato, Prêmio Apetesp de Melhor Ator (1996). Na televisão, participou de minisséries e novelas, como: *Memorial de Maria Moura, A Muralha, O Beijo do Vampiro, Um Só Coração, Paixões Proibidas, Caros Amigos e Casos* e *Acasos*. Na área da administração pública, foi secretário de Educação, Cultura e Esportes do município de Santo André entre 1989 e 1992 e em 1997 e 1998 e secretário de Cultura do município de São Paulo no período de 2003 a 2004. Também foi presidente da Funarte de 2006 a 2008 e secretário de Cultura de São Bernardo do Campo em 2009. É professor de interpretação na Escola de Arte Dramática da USP (EAD/ECA/USP) e fundador do Ágora Teatro.

GRUPOS DE TEATRO NOS ANOS 1970

Silvia Fernandes



Em meados da década de 1970, começam a surgir no Brasil, de forma mais intensa em São Paulo e no Rio de Janeiro, equipes teatrais que fazem do projeto coletivo um modo novo de se posicionar na cultura, na sociedade, na política e na arte. A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro, com a cooperativa, a repartição democrática das funções artísticas, a ausência de hierarquias entre os criadores, com a consequente diluição dos poderes e dos aparatos repressores implícitos na divisão rígida do trabalho, recupera, para os jovens artistas independentes, uma possibilidade inusitada na época: a de falar em nome próprio, de escolher projetos, de criar textos cênicos de autoria comum, de desprezar "cânones teatrais", de misturar épico, lírico e dramático, sem saber que narrar o caso de família, recitar a poesia do amigo ou brigar na cena de namoro era proceder por justaposição de gêneros e fazer teatro contemporâneo.

Ainda que o conceito de teatro rapsódico de Jean-Pierre Sarrazac seja adequado para definir as escrituras cênicas híbridas, mais anárquicas que fragmentárias, é verdade, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Pod Minoga, do Viajou sem Passaporte, do Pessoal do Despertar, do Ventoforte, do Pão & Circo, da Companhia Dramática Jaz-o-Coração, do Teatro Orgânico Aldebarã e do Teatro do Ornitorrinco, por exemplo – grupos dos anos 1970 que criaram nas cenas paulista e carioca *Trate-me Leão* (1977), *Salada Paulista* (1978), *O Despertar da Primavera* (1979), *O Mistério das Nove Luas* (1977), *Simbad, o Marujo* (1975), *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1978), *Do Outro Lado do Espelho* (1978) e *Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*

(1977) –, não se percebia neles uma estética precisa, um desejo de experimentação formal, um projeto artístico claro. O *teatro de pesquisa*, hoje comum, estava a anos-luz de distância das propostas das equipes, quando existiam.

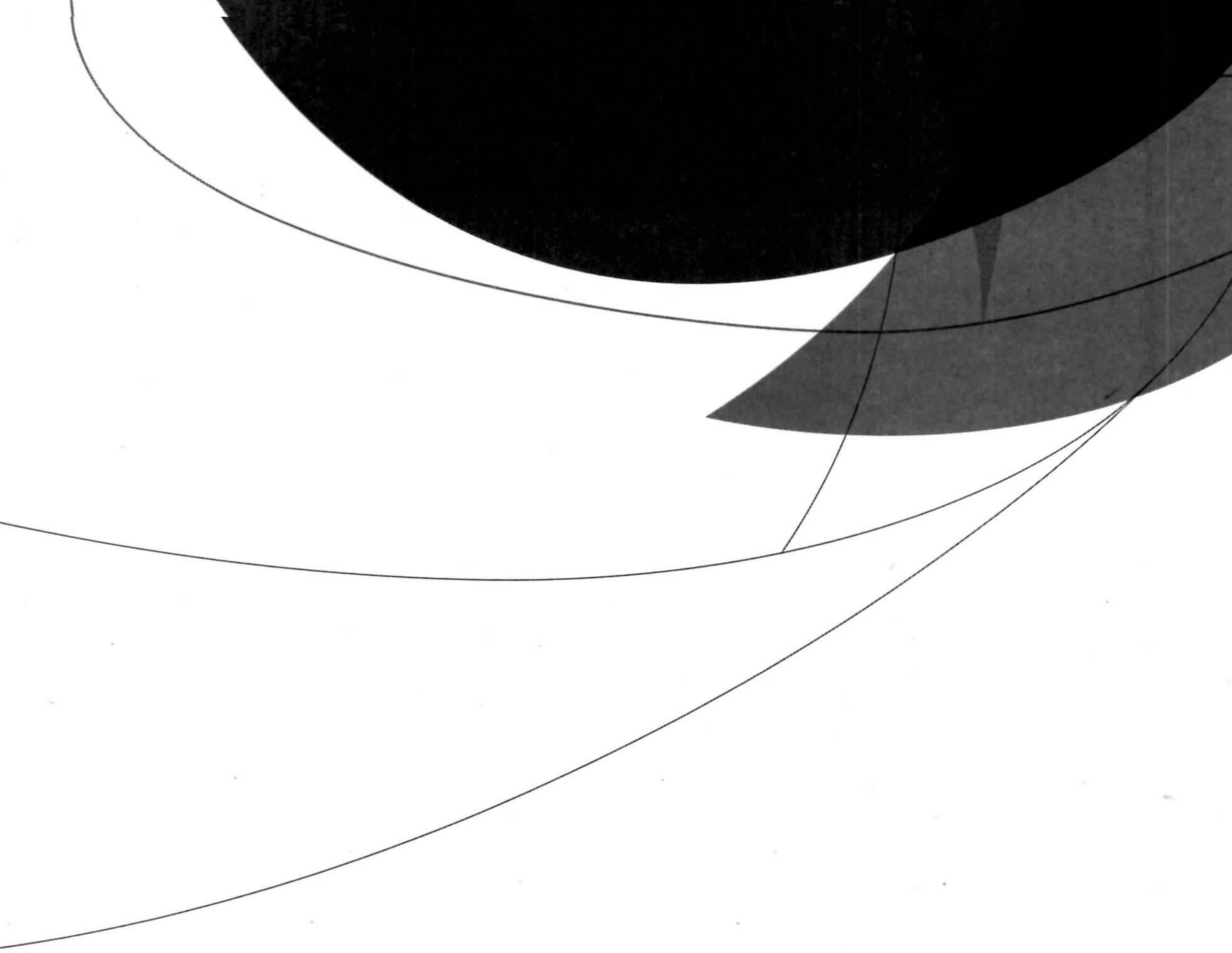
No entanto – e talvez seja esse um dos fatores decisivos da inovação que criaram –, o que fazia a diferença era a posse dos meios de produção do teatro, que sustentava o trabalho coletivo e a luta pela manutenção do grupo, além de garantir a expressão de todos, a possibilidade de se reunir para falar de si e ouvir o outro, o desejo de levar aos amigos os próprios retalhos de história e de experimentar com eles outras possibilidades de cena e de vida, sem a obrigação de pesquisar linguagem ou de seguir cartilha ideológica. Os improvisos livres em longos processos de trabalho, às vezes estendidos por mais de um ano, e a necessidade urgente de trazer para o palco a própria vida, com preocupações ingênuas e pequenas, de cotidiano limitado por tapumes de metrô e atos institucionais – caso de *Trate-me Leão* –, nada disso embaçava a projeção de uma cena inédita, potente, prazerosa, feita a partir da colaboração de todos os criadores, que bancavam seus trabalhos de teatro e, por isso, podiam falar em autoria coletiva. Ainda que mambembes, mal-acabados, feitos da reciclagem de materiais, da luz caseira e precária, eram trabalhos artesanais que justapunham muitas vozes nos cenários grafitados, nos figurinos de rua, nos trechos de diários, nas interpretações naturais sem traço de naturalismo, nas trilhas roqueiras, quase dramaturgias sonoras de contestação à família e à propriedade teatral. Mas seu traço mais marcante era a intensidade expressiva, uma energia criativa que mobilizava e criava tribos solidárias para dar uma resposta original ao cala-boca recebido das produções empresariais caras e dos prepostos da ditadura militar.

Pois é exatamente no período em que o país atravessa a repressão ditatorial, com o desmantelamento das universidades, dos movimentos sindicais, dos focos de resistência da sociedade, com o assassinato de operários, professores, jornalistas e militantes, nos porões da tortura, e com a asfixia das potencialidades criativas, que esses pequenos núcleos de teatro, formados por jovens inexperientes em técnicas e repertório, recém-saídos de cursos livres ou de departamentos de artes cênicas, em geral egressos das classes médias urbanas, iniciam a prática da criação coletiva. São eles os responsáveis pela abertura, ainda tímida, de uma oposição teatral produtiva à situação de arrocho econômico e paralisia criativa. Como observa Mariângela Alves de Lima em texto arguto sobre o teatro da época, ser coletivo era a condição primeira para uma ação cultural nesse contexto, e alterar o modo de produção era a exigência indispensável para obter um novo produto no teatro.

Além da alteração da produção, outro traço marcante das criações coletivas era uma espécie de teatro em progresso, o depois famoso *work in progress*. Os espetáculos, em geral, apresentavam-se como amostragem prática dos processos de criação, e os atores pareciam exibir os procedimentos com que haviam estruturado as cenas e as atuações. A impressão de ensaio, de algo inacabado, que mudava a cada noite, às vezes transformava os grupos em propositores de situações, ideias e estímulos para espectadores que, nos casos mais radicais, eram tratados como parceiros de criação. O último espetáculo do Asdrúbal Trouxe o Trombone, *A Farra da Terra*, por exemplo, foi criado por meio de oficinas públicas e modificado a partir das opiniões colhidas nos muitos ensaios abertos que o grupo realizou antes da estreia, no Sesc Pompeia, São Paulo, em 1983. A observação de Walter Benjamin sobre o caráter modelar de uma produção, que pode ser medido pela capacidade que os criadores têm de socializar os meios produtivos, sem dúvida se aplica a esse trabalho, que transformou espectadores em colaboradores.

Não apenas por isso, o Asdrúbal talvez possa ser tomado como paradigma da criação coletiva nos anos 1970. Mas, talvez por isso, sirva como exemplo de união entre o que Jean-Pierre Sarrazac chama de teatro íntimo e teatro público. O "grande" e o "pequeno", o público e o íntimo, o teatro político e o "teatro de arte" ganharam nova conformação nas criações dos grupos cooperativados. E se projetaram nos processos colaborativos de hoje.

Silvia Fernandes é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Pesquisadora do CNPq, atua nas áreas de teatro brasileiro contemporâneo e teoria teatral. Entre outros trabalhos, publicou *Teatralidades Contemporâneas* (Perspectiva, 2010), *Grupos Teatrais, Anos 70* (Editora da Unicamp, 2000) e *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena* (Perspectiva, 1996). É coeditora da revista *Sala Preta.*



GRUPOS SONDA (RITO DO AMOR SELVAGEM), TUCA (O TERCEIRO DEMÔNIO) E TEATRO IPANEMA (HOJE É DIA DE ROCK): A INVASÃO DOS BÁRBAROS[1]

Maria Thaís

"Nós arriscamos nossa vida no espetáculo que acontece em cena. Se não tivéssemos o sentido nítido e profundo de que uma parcela de nossa vida está empenhada em cena, nós não acharíamos necessário levar mais longe a experiência." Antonin Artaud

Na segunda metade da década de 1970 assistimos no Brasil a "um processo cultural integrado, muito raro em nossa história", em que a produção realizada pelo cinema, pelo teatro, pela música e pelas artes plásticas provoca uma "atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização"[2]. Entra em debate o primado da conscientização popular através da arte, e surgem outras formas de articulação política da prática artística, que colocam o artista brasileiro diante da busca de uma nova estética capaz de realizar, de forma crítica, a comunicação entre arte e sociedade.

A *contracultura*, ou *cultura underground*, marcará toda a década de 1970 e fará emergir uma nova vanguarda, em que a diversidade e a heterogeneidade são, sem dúvida alguma, o fato novo[3]. O movimento contracultural tinha como principal alvo de contestação a tecnocracia da sociedade contemporânea – que se estrutura a partir das especializações técnicas e delega ao pensamento científico a máxima autoridade na produção do conhecimento. Recusa a propriedade privada (econômica e sexual) e valoriza o indivíduo, o idealismo e a natureza, transferindo para as drogas, as experiências místicas e a arte o foco de suas manifestações.

Sua inserção na produção artística derrubou as barreiras que separavam as artes, criando novas formas artísticas (como o *happening*, a *performance*, a *pop-art* etc.)[4] e, ao abolir as especializações e converter todos em criadores, contestou a própria definição de artista. Seu caráter "espetacular", de acontecimento coletivo, tem por princípio a participação direta do público e a abordagem de temas-tabu para a produção artística vigente.

São experiências denominadas "vanguarda, *underground*, marginália, desbunde, subterrânea, contracultura, experimental, alternativa, entre inúmeros outros rótulos"[5], consideradas muitas

---

[1] Empresto o termo de Theodore Roszak, que compara a invasão contracultural a uma invasão bárbara.

[2] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento* – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 19.

[3] O discurso libertário, pacifista e contestador do movimento contracultural encontrava nas diferentes linguagens artísticas um meio para sua afirmação. Surgido nos anos 1960, nos Estados Unidos, tem raízes na produção cultural norte-americana e europeia do pós-guerra. A contracultura congrega uma parcela da juventude cujos mentores são artistas, intelectuais e militantes de esquerda, já adultos, que reivindicavam expressar-se existencial e poeticamente. Esse foi um período de grande efervescência, em que a sociedade ocidental e sua forma de estruturação estiveram em debate; em que novas palavras de ordem e, principalmente, novas formas de expressão foram instrumentos para a revalorização do movimento de contestação social.

[4] MAFFI, Mário. *La Cultura Underground*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972, p. 38.

[5] MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, l982, p. 148-149.

vezes no debate as responsáveis por uma produção artística alienada e esteticista. Mas, ao contrário, a nomeada Geração AI-5 demonstrará um vigor inovador e marcará a presença do movimento contracultural no Brasil, em um período em que ela assumiu feição estético-política, rompendo com a segmentação das experiências artísticas e incluindo um novo código de comportamento na produção cultural.

Como indicadores dessa feição que a cena brasileira adquire no período, destacamos quatro espetáculos, *acontecimentos cênicos*, que exemplificam uma nova postura diante da cena, ao mesmo tempo que suas diferenças nos permitiram observar de que modo se instauram novos procedimentos para o trabalho do ator no país: do grupo Sonda, *Rito do Amor Selvagem*, de José Agripino de Paula, em 1970; do Tuca, *Terceiro Demônio*, criação coletiva realizada no mesmo ano; e as realizações que marcaram uma mudança nos rumos do Teatro Ipanema, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, em 1970, e *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, em 1971.

Ao confrontar as propostas cênicas dos três grupos, encontramos elementos de aproximação e, ao mesmo tempo, de distanciamento. Durante os anos 1970, surgem inúmeras experiências de uma prática teatral universitária, e é no espaço da universidade que toda uma geração se forma e dá início às suas primeiras criações. Por outro lado, o teatro, atividade considerada marginal, será o espaço ideal para "romper com o medíocre mundo pequeno-burguês[6]", tornando-se o "palco" dessa batalha.

A participação de profissionais de outras áreas nas equipes de criação dos espetáculos é outro fator importante na configuração dos novos coletivos. Klaus Vianna, Maria Esther Stockler, Helena Villar integram as fichas técnicas desses espetáculos e serão os responsáveis pelas primeiras tentativas de união entre a dança e o teatro, na procura de uma nova linguagem cênica, na qual a expressão do corpo do ator se torna um dos princípios fundadores.

Nessas experiências observamos a radical transformação da atuação e dos meios de que dispunha o ator para compor sua criação: a inclusão do corpo como objeto estético e simbólico; a impossibilidade de separar o trabalho do ator do discurso da encenação; a evidência na cena da vivência pessoal e coletiva; e a estreita articulação entre o pensamento artístico e as proposições filosóficas que norteavam a revolução político-artística-comportamental no teatro brasileiro.

O Sonda[7] será a síntese do diálogo entre as preposições plásticas e literárias de José Agripino e da linguagem do movimento, proposto por Maria Esther[8]. O primeiro espetáculo do grupo *Tarzan, 3º Mundo – O Mustang Hibernado*, reunia artistas de todas as áreas, em uma concepção que previa que cada quadro do espetáculo fosse concebido por um artista plástico especialmente convidado, e tinha a música – produzida de forma improvisada – como principal procedimento de construção da linguagem cênica. A estreia[9], sob protestos da plateia, revela uma questão que estará sempre presente no trabalho do grupo: a de ser reconhecido como dança ou teatro.

---

[6] MACIEL, Luiz Carlos. "Quem é quem no teatro brasileiro". In: *Teatro e realidade brasileira* – Caderno especial n. 2. Rio de Janeiro: Ed. Civ. Brasileira, p. 57.

[7] Grupo criado em 1968 por José Agripino de Paula e Maria Esther Stockler, com a colaboração da dançarina e professora de expressão corporal Iolanda Amadei e do ator Carlos Moreira.

Entretanto, os projetos seguintes (*O Planeta dos Mutantes* e *Hitler 3º Mundo)* demonstravam a firme intenção de seus criadores de integrar distintas linguagens. O primeiro deles, o show musical realizado pelo grupo de rock Os Mutantes, foi concebido como "um teatro de imagens, som e movimento, com um texto que em nenhum momento se sobrepõe ao movimento e à forma"[10]. O segundo, *Hitler 3º Mundo*, primeiro filme de José Agripino, insere-se na produção de cinema marginal do final da década de 1960 e é "um dos *cult-movies* máximos não só de um cinema de invenção, mas de transgressão"[11].

É no *Rito do Amor Selvagem*[12] que o Sonda assume uma linguagem de ruptura, ao propor uma cena que não prioriza a reflexão sobre si nem a afirmação dos seus próprios procedimentos, mas sim a multiplicidade dos meios utilizados, contribuindo, como afirma Sábato Magaldi, para que o teatro possa "repensar-se em termos de arte-soma, inclusive no que essa estética representa de aleatório e fragmentário"[13].

---

[8] José Agripino de Paula: escritor, diretor e cineasta com formação em arquitetura (FAU/USP e UFRJ), filosofia (com Anatol Rosenfeld) e direção teatral (com Gianni Ratto). Ávido leitor, tinha grande interesse pelo cinema norte-americano dos anos 1940 e acompanhava com atenção o surgimento da *pop art* e suas manifestações nas artes. Sua produção literária antecede a produção cênica, entre os anos de 1964 e 1966, e prenuncia algumas das características que se farão presentes nas montagens do grupo Sonda. Suas principais obras literárias são: *O Lugar Público*, romance escrito em 1965, o texto teatral *Nações Unidas* e seu romance mais conhecido, *Panamérica*, publicado em 1966 nos EUA e em 1967 no Brasil.
Maria Esther Stockler, quando criança, frequenta a Escola de Bailado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estuda psicologia e, paralelamente, ioga. Reaproxima-se da dança através do trabalho de dona Maria Duschenes, uma das "mães da modernidade" da dança brasileira, como afirma C. Navas. Em Nova York cursa o mestrado em psicologia clínica, período em que descobre as experiências de vanguarda da dança: os espetáculos de Alwin Nikolais e Merce Cunningham, e as aulas de dança moderna com Martha Graham. Ao voltar ao Brasil, cria o grupo Móbile, com o qual realiza suas primeiras experiências cênicas como coreógrafa.

[9] I Festival Paulista de Dança, realizado no Sesc Consolação.

[10] STOCKLER, Maria Esther. Entrevista n. 2, p. 9.

[11] FERREIRA, Jairo. "Hitler Terceiro Mundo, a transgressão de Agripino". In: *O Estado de S. Paulo*, 13/8/1988.

[12] O espetáculo estreou no Teatro São Pedro em 7 de janeiro de 1970. Em dezembro de 1969, fez uma pré-estreia no II Festival Paulista de Dança. O elenco original trazia: Stênio Garcia, Flávio Porto, Oiá Guareci, José Ramalho, Jairo Salvini, Clarice Piovesan, Fernando Benini, Carlos Martins, Doroty Leirner, Danielle Palumbo, Carlos Bellonzi, Edson Cavalcanti, Eudis Carvalho, Godot, Aguiar, Mirian e Sonia Goldfelder. Coreografia de Maria Esther Stockler; *cenário*, elementos de cena e iluminação de José Agripino; música do conjunto Sic Sunt Res; direção geral e figurinos de Maria Esther Stockler e José Agripino de Paula.

Como proposta de arte-soma, a aceitação por parte do espectador do jogo proposto pelo espetáculo torna-se fator preponderante para a sua eficiência. O *Rito* tenta, como no *happening*, "anular a relação sujeito/objeto, público/espetáculo"[14] de uma forma lúdica. Se a montagem do Sonda se aproxima do *happening* ao se centrar sobre uma concepção plástica e se constituir como um 'acontecimento', ao mesmo tempo, ao se utilizar de uma dramaturgia[15], ainda que em forma de colagem[16], propõe uma clara diferença dessa manifestação de vanguarda. Talvez seja o *Rito* um espetáculo de "passagem" entre a vanguarda dos anos 1960 e a dos anos 1970.

Se o caráter de acontecimento, a não hierarquização dos elementos e a priorização do discurso cênico aproximam o *Rito* das práticas artísticas dos anos 1970, a afirmação de uma autoria da cena, como na "performance", em que o privilégio de uma linguagem sobre outra se dá a partir da origem do artista encenador, aponta para o diálogo com as proposições cênicas que serão produzidas apenas durante os anos 1970.

Um novo grupo universitário que procurava aliar o projeto político à experiência artística foi o Tuca[17], que se transformou no conjunto não profissional mais importante do país ao estrear seu primeiro espetáculo, *Morte e Vida Severina*[18]. No processo de criação do segundo espetáculo[19], *O & A*, com roteiro de Roberto Freire, acirram-se as divergências sobre o papel político e o projeto artístico do grupo, que tenta, entre 1967 e 1968, reencontrar sua identidade.

---

[13] MAGALDI, Sábato. "Rito do Amor Selvagem". In: *Jornal da Tarde*, 9/1/1970.

[14] ARRABAL, José. "Rito do Amor no Cimento Armado". In: *O Jornal*, 31/5/1970.

[15] "Nações Unidas", o texto de José Agripino de Paula que serviu de ponto de partida para a montagem do espetáculo *Rito do Amor Selvagem*, foi escrito em 1966 e recusado, nesse mesmo ano, no concurso de textos teatrais promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Em 1968, foi traduzido para o inglês e editado por John Procter, adido cultural do Consulado dos Estados Unidos no Rio de Janeiro.

[16] A estrutura do texto "Nações Unidas" é de um roteiro livre, fragmentado. Como nos romances, Agripino se apropria dos mitos e personalidades do mundo moderno. Para o autor, o diretor deveria escolher livremente o número de *cenas* e *interrupções* que lhe convém, bem como a ordem que deve seguir (propõe inclusive a simultaneidade das cenas). Adverte que não tentou criar um "bom texto"; ao contrário, foi propositadamente displicente nos diálogos da peça na medida em que não era seu objetivo o entendimento do público. Para Agripino, o espetáculo devia ser como uma "feira pública" e exigir do espectador que desejasse compreender os diálogos, o máximo de atenção e o retorno ao teatro.

[17] O Tuca – vinculado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC) – nasceu em março de 1965, de uma estratégia de militância do DCE da PUC, que buscou no Arena profissionais que orientassem um trabalho teatral com os estudantes como forma de propiciar a integração e a divulgação de suas atividades junto aos centros acadêmicos e à comunidade universitária.

[18] Sucesso absoluto de público e crítica, inscreve-se no Festival de Teatro Universitário de Nancy, que se realizaria em 1965, na França, onde recebe o primeiro prêmio. É convidado para participar do Festival das Nações, organizado pelo diretor Jean-Louis Barrault.

[19] *Criado* para atender às exigências do festival francês de apresentar um exercício cênico, com as seguintes características: ser curto, sem palavras e ter por tema o conflito de gerações.

Se a pesquisa sociológica e psicológica foi o ponto de partida de *Morte e Vida*, em *O & A* as aulas de canto, dança e mímica serviam de base para a improvisação, a criação do texto e a reflexão dos resultados.

Mário Piacentini, que se desligou do Tuca após a viagem à França, é o diretor convidado para substituir os ex-integrantes do Arena, Roberto Freire e Silnei Siqueira[20]. O ponto de partida para a criação do espetáculo seguinte, *Comala*[21], foi o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Piacentini e Helena Villar transportam para o Tuca a experiência de criação coletiva adquirida no grupo do Colégio Santa Cruz e um universo de pesquisa – a linguagem corporal – que será o eixo do espetáculo seguinte.

Terceiro Demônio[22] é uma experiência cênica que se constituiu em três versões e em um processo que durou três anos[23]. A primeira montagem do espetáculo encerra as relações com a Universidade Católica, provoca a transferência para o Colégio Equipe, onde será batizado de Tuca – Centro de Teatro, e a abertura para outras referências artísticas[24]. A segunda versão, sem mudanças estruturais, participa no segundo semestre de 1971 do Festival Nacional da Argentina, em Córdoba. Sua realização, com um número reduzido de participantes, demonstra ao diretor as possibilidades de continuidade do espetáculo e de um trabalho individualizado com cada ator, que culminará na terceira versão do espetáculo[25].
Em *Terceiro Demônio* encontramos, do mesmo modo que no Sonda, uma linguagem cênica

---

[20] Mário atuava como diretor do grupo TASC, formado por estudantes secundaristas do Colégio Santa Cruz e que foi uma espécie de balão de ensaio das experiências que ele realizaria no futuro. Entre 1966 e 1969, Mário e Helena Villar – que se transformaria na sua grande parceira artística – realizam quatro espetáculos: *Presépio na Vitrine*, de Roberto Freire; *Estado de Sítio*, de Camus; *Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht; e *Populus & Labirinto*. Apesar de se referirem a todos como "criações coletivas", eles partem, nos três primeiros espetáculos, de uma dramaturgia já elaborada. É durante o processo de montagem de *Estado de Sítio* que se iniciam o que Helena Villar nomeia "laboratórios corporais", ou seja, por meio da indução de imagens, sons etc., o elenco era estimulado a criar corporalmente as relações propostas a partir do texto. Cabia a Helena, a partir de estímulos corporais, libertar o vocabulário criativo dos atores e a Mário organizar esse vocabulário.

[21] A montagem cumpre uma temporada não muito significativa no Teatro da Universidade Católica e participa na Colômbia do Festival de Manizales, em 1969, no qual recebe a menção honrosa, após uma calorosa recepção do público. A crítica especializada identifica uma grande proximidade entre o trabalho do jovem diretor brasileiro e as ideias de Jerzy Grotowski.

[22] O primeiro elenco do espetáculo (1970) foi formado por: Adriano Valongo, Celso de Lucas, David Pennington, Ennio Possebon, Fábio Fortunato, Geraldo Tuche, Gilberto Souto, Gilson Rampazzo, Helena Rothstein, José Chama, Osmar Scala, Paulo Ferreira, Ricardo Piva, Roberto Sarue, Silvana Garcia, Valdemar Grininger. Música de Carlos Hartlieb e Hermes de Aquino; iluminação de Marcelo Kujawski e Mário Piacentini; cenografia de Ennio Possebon e Ricardo Piva; expressão corporal de Helena Villar.

[23] *Terceiro Demônio* estreou em 7 de julho de 1970, na Sala Martins Pena, em Brasília. A temporada paulista teve início em 7 de agosto de 1970, no Teatro da Universidade Católica, e, durante os meses de setembro e outubro, o espetáculo participa do Festival de Manizales, recebendo novamente uma menção honrosa; em seguida, faz uma minitemporada em Lima, no Peru.

[24] A viagem à Colômbia possibilitou o convívio direto com J. Grotwski e o convite feito a Mário Piacentini para participar, na França, de um curso com o Teatro Laboratório.

[25] Estreia no Teatro Equipe, em abril de 1972.

apoiada na visualidade. Mas a encenação de Mário Piacentini descobre o rito como modelo de um teatro que tem o desafio de, poeticamente, refletir os arquétipos humanos. São inúmeras as diferenças da montagem que estreou em 1972: o grupo foi drasticamente reduzido a sete atores[26] (em sua maioria, participantes da primeira versão) e, se não se comportavam como atores do teatro tradicional, trabalhavam como tais. O espetáculo também ganhou outra configuração espacial, uma pequena arena, que criava certa proximidade com o público, um novo relacionamento entre atores e plateia, muito mais apropriada ao teatro confessional que desejava Mário Piacentini.

É na absorção de um conteúdo emocional do trabalho do ator que a terceira versão se distancia das anteriores e o diretor conduz cada ator a recuperar suas próprias vivências para a criação de um personagem que liberta o ator para uma investigação sobre o seu próprio fazer. A remontagem do *Terceiro Demônio* permitirá ao coletivo de artistas do Tuca aprimorar, polir exageros, riscar hermetismos e aperfeiçoar seus recursos[27].

O último grupo, o Teatro Ipanema[28], é, talvez, uma das mais importantes experiências teatrais dos últimos 40 anos no Brasil e, ao mesmo tempo, uma das mais desconhecidas como coletivo. Sua longa trajetória nos permite fazer um recorte de um momento de transformação – na linguagem cênica e no trabalho do ator – a partir dos espetáculos *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970) e *Hoje É Dia de Rock* (1971), marco na trajetória desse coletivo e da cena carioca. O espetáculo *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*[29], pelo Teatro Ipanema, foi saudado pela crítica carioca como uma agradável surpresa, como uma experiência inovadora no panorama do teatro comercial que dominava o Rio de Janeiro, e tornou-se o cartão de entrada do grupo na vanguarda do teatro brasileiro. Trouxe para o teatro um novo público, jovem, formado por estudantes, que encontrará em *O Arquiteto* uma alternativa a um teatro carioca excessivamente comercial.

Os aspectos inovadores da montagem foram evidenciados pela falta de referência, no teatro brasileiro, da linguagem cênica proposta pelo espetáculo – uma cena sem cenário, sem figurino, na qual o ator conta somente com seu próprio corpo e sua fala, mas que, ao mesmo tempo, preserva um texto. A realidade do texto estava comprometida com a *realidade teatral*, sem "nada de enfeites supérfluos, nenhuma pretensão de provar qualquer coisa que não esteja insinuada no texto e, no entanto, quanta criação, quanta inventividade, quanta inteligência interpretativa"[30]. O espetáculo de Ivan de Albuquerque se apropria dos símbolos propostos por Fernando Arrabal, deslocando todo o complexo universo arrabaliano para o ator. Aproveita-se do jogo proposto pelo texto, do barroquismo da obra, opondo a ela o despojamento da encenação e a representação desmedida dos atores.

---

[26] O elenco era formado por Fábio Fortunato, Joel La Laina, Paulo Sérgio Ferreira, Joana, Marcelo Kujawski, Ennio Possebon, Eloá Fernandes, José Jorge Chama.

[27] "Mudos e ágeis". In: revista *Veja*. Recorte s.d.

[28] Durante quase quatro décadas a parceria entre Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, no Teatro do Rio e, posteriormente, no Teatro Ipanema, demonstra as dificuldades e as transformações dos modos de produção vigentes no teatro brasileiro no período: no início dos anos 1960 estruturam uma companhia nos moldes tradicionais; no final dos anos 1960 e início dos 1970 funcionam como um grupo experimental (suspendem suas atividades por alguns anos no meio da década de 1970); e, a partir dos anos 1980, lutam para se manterem como um coletivo teatral produzindo espetáculos como *O Beijo da Mulher Aranha*, *Artaud* etc. O teatro deixa de ser um espaço ocupado prioritariamente pelas produções do Ipanema, e sua manutenção depende do aluguel ou arrendamento.

[29] *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* estreou no Teatro Ipanema em 5 de maio de 1970, contando com a participação de: Ivan de Albuquerque (direção), Leyla Ribeiro (tradução), Klaus Viana (preparação corporal), Cecília Conde (direção musical), Arlindo Rodrigues (cenário e figurino), Rubens Corrêa e o jovem ator José Wilker (atuação).

Ainda que o Ipanema se insira numa vertente que se apoia na expressão do corpo do ator para construir a cena, difere das experiências da época ao não contrapor o corpo à palavra e, sim, "acrescentar a palavra na descoberta do corpo"[31]; e, pela primeira vez, será destinado um prêmio ao responsável pela preparação corporal de uma montagem, Klaus Vianna[32].

O Arquiteto e o Imperador da Assíria significou, além da abertura de novos rumos para o Teatro Ipanema, a transformação da companhia em grupo e o encontro com novos parceiros, filiados artística e filosoficamente com o projeto coletivo. Foi o "rito de passagem", a descoberta de uma cena cada vez mais apoiada no imaginário criativo do ator e nos seus próprios meios de expressão, que caracterizará o espetáculo seguinte, *Hoje É Dia de Rock*.

Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque foram surpreendidos com a leitura do novo texto do autor mineiro e se comprometeram a construir com *Hoje É Dia de Rock* um espetáculo lisérgico, em que todos os integrantes passassem pela experiência no processo criativo. Era uma tentativa de aprofundar as vivências do espetáculo anterior, agora guiados pela "expansão da consciência" apregoada pelo movimento contracultural[33].

Os oito meses de processo de criação já denotavam uma nova forma de criação e produção

---

[30] MICHALSKI, Yan. "O Arquiteto e o Imperador da Assíria". In: *Jornal do Brasil*, 6/5/1970.

[31] ALBUQUERQUE, Ivan de.

[32] Klaus Vianna, bailarino com formação clássica, atuou como coreógrafo e professor em Minas Gerais, onde, com a bailarina Angel Vianna, fundou o Balé Klaus Vianna. Neste, eles inovam a linguagem da dança ao adaptar obras literárias e utilizar sons onomatopaicos, textos, palavras etc. Entre 1962 e 1964, Vianna foi professor da Escola de Dança da UFBA. Em 1965, ele se transfere para o Rio, dando início a uma longa trajetória como professor, coreógrafo e preparador corporal no teatro, sendo um dos principais responsáveis pela aproximação das duas linguagens, a dança e o teatro (*A Ópera de Três Vinténs*, 1967, com direção de José Renato; *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, com direção de Fauzi Arap; *Roda Viva*, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, entre outras).

[33] ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1972, p. 167.

diferenciada do modelo empresarial vigente nos espetáculos anteriores e apresentavam uma característica comum aos grupos em atividade na década de 1970: a participação de todos os integrantes do espetáculo como coautores ideologicamente identificados com o resultado. O caráter coletivo da criação não significava um "todo mundo faz tudo", mas, sim, uma aproximação entre o processo de criação, a memória e a proposta de vida de cada participante[34].

Em *Hoje É Dia de Rock*[35], o espaço do teatro foi completamente modificado: o palco italiano foi suprimido e a plateia, colocada no sentido vertical do teatro. O público era recebido pelos atores com flores, na entrada do teatro, e conduzido até a plateia. Do ponto de vista formal, a atuação seguia a mesma conduta direta da encenação e, ignorando algumas normas da convenção teatral, a palavra e o corpo do ator estavam livres para expressar outro comportamento. O trabalho dos atores em *Hoje É Dia de Rock* não estava submetido a uma unidade de significação, entre os conteúdos do texto e a ação do personagem, deslocando a atenção do ator para o que *realiza*, para *como fazer* e não para *o que fazer*.

Os espectadores ficavam tocados, talvez pela mensagem de fraternidade e pela utopia transmitida pelo espetáculo "de um reino livre, o reino interior de cada ser humano, onde é possível exercer-se"[36]. Esse sincronismo entre o palco e a vida é, para Ivan de Albuquerque, algo que só acontece raramente, e fez com que *Rock* não fosse só "uma peça de sucesso, um acerto de direção, mas sim o resultado de uma experiência que foi feita no momento que era para ser feita"[37]. O diferencial proposto pelo grupo carioca foi o de não excluir nenhum dos meios expressivos, empreendendo, ao contrário, uma reorganização e uma revalorização – de texto, cenografia, atuação, iluminação etc. – que se somam na elaboração de uma linguagem poética altamente sofisticada.

Ao confrontarmos as propostas cênicas dos grupos Sonda, Ipanema e Tuca, realizadas nos anos de 1970 e 1971, é possível constatar que denotam uma tendência – "no sentido de uma intenção semelhante"[38] – e, ainda que apoiadas em diferentes pressupostos, apresentam-se como experiências que apontam para inovações do fazer teatral, para a ampliação de seus meios expressivos e, por isso mesmo, servem como afirmação de "uma teatralidade nova, fresca, não contaminada pelo passado, propondo em suas entranhas o florescimento de uma nova consciência"[39].

---

[34] LIMA, Mariangela Alves de. "Quem faz o teatro". In: *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980, p. 49.

[35] Estreou no Teatro Ipanema, no dia 12 de outubro de 1971, com Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque, Leyla Ribeiro, Nildo Parente, Renato Coutinho, Yvonne Hoffman, Isabel Câmara, Thaia Perez, Klaus Vianna e Kacá Versiane. Participavam do coro os atores Arthur Silveira, Paulo César Oliveira, Dudu Continentino e Alexandre Lambert. A equipe de criação era formada por Rubens Corrêa (direção), Klaus Vianna (preparação corporal), Luiz Carlos Ripper (cenografia e figurino) e Cecília Conde (direção musical).

[36] LIMA, Mariangela Alves de. Op. cit., p. 49.

[37] ALBUQUERQUE, Ivan de. cit., p. 19.

[38] TELESI, Silvia Fernandes da Silva. "Grupos Teatrais: Percurso e Linguagem". Dissertação de mestrado. ECA/USP, 1987, p. 393.

O Sonda, o Tuca e o Ipanema filiam-se ao movimento contracultural, na sua defesa de uma expressão artística coletiva, característica que, na afirmação de Mariangela Alves de Lima, é uma das marcas da atuação dos grupos teatrais brasileiros durante a década de 1970, pois, "dentro de uma configuração política e social que concentra em poucas mãos o poder e a riqueza, o artista de teatro tenta, com a maior boa vontade, opor-se a esse 'salve-se quem puder' com um projeto coletivo. Ser coletivo, nessas circunstâncias, é uma condição primeira e imperiosa"[40].

Maria Thaís é autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold*. É professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e diretora artística da Cia. Teatro Balagan, com a qual encenou os seguintes espetáculos: *Západ – A Tragédia do Poder* (2006), *Tauromaquia* (2004 a 2006), *A Besta na Lua* (2003/2004), *Sacromaquia* (2000/2001), *Do Inumano ao Mais-Humano* (2008/2009) e *Prometheus Nostos*.

Referências bibliográficas

ARRABAL, José. "Rito do amor do cimento armado". In: *O Jornal*, 31/5/1970.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BINER, Pierre. *O Living Theatre*. Lisboa: Forja, 1976.

BRANDÃO, Tânia. "Oficina, o trabalho da crise". In: revista Em Pauta. Rio de Janeiro: CUP, s.d.

BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo". In: *Cadernos de Textos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DORT, Bernard. *Théâtre en Jeu*. Paris: Editions du Seuil, 1979.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1978.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de viagem*: CPC, Vanguarda, Desbunde: 1960-70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LEBEL, Jean-Jacques. *Le Happening*. Paris: Denoel, 1966.

LIMA, Mariangela Alves de, et alii. *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado,

---

[39] MOSTAÇO, Edelcio. Contracultura e "Vazio Cultural": Repensando Arte e Política no Pós-Tropicalismo. In: *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* – uma Interpretação da Cultura de Esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 151.

[40] LIMA, Mariangela Alves de. Op. cit., p. 44-45.

Secr. Cult. São Paulo, 1985.

_______ et al. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

MACIEL, Luíz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

MAFFI, MÁRIO. *La Cultura Underground* (v. I e II). Barcelona: Editorial Anagrama, l972.

MAGALDI, Sábato & VARGAS. Maria Thereza. "Cem anos de teatro em São Paulo". In: *O Estado de S. Paulo*. Suplementos do Centenário, 3/1/1976, 10/1/1976, 17/1/1976 e 10/4/1976.

_______"Rito do amor selvagem". In: *Jornal da Tarde*, 9/1/1970.

MEICHES, M. & FERNANDES, Silvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão* – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985.

_______. "Arrabal, o acontecimento". In: *Jornal do Brasil*, 3/5/1970.

_______. "O arquiteto e o imperador da Assíria". In: *Jornal do Brasil*, 6/5/1970.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

_______. *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983.

PAULA, José Agripino. *Panamérica*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1988.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp/ Ed. Unicamp, 1993.

_______. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_______. "Teatro – a realidade da ficção". In: revista *Realidade*. s.d.

_______. "O rito do amor selvagem". In: *Palco e Plateia*, nº 1. São Paulo: Kairós, jan-março 1979.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento* – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Revistas

ARTE EM REVISTA. São Paulo: Kairós, nº 1, jan-março de 1979.

_________________. São Paulo: Kairós, nº 2, maio-agosto de 1979.

_________________. São Paulo: Kairós, nº 5, maio de 1981.

_________________. São Paulo: Kairós, nº 6, maio de 1981.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA – Teatro e Realidade Brasileira. Caderno Nº 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968.

REVISTA DIONYSOS. Rio de Janeiro: MEC/DAC-Funarte/SNT, nº 23, setembro de 1978.

__________________. Rio de Janeiro: MEC/DAC-Funarte/SNT, nº 24, outrubro de 1978.

__________________. Rio de Janeiro: MEC/SEC\SNT, nº 26, janeiro de 1982.

Filme e Videografia

CASALI, Eleonora & NAVAS, Cássia. *Memória Presente*: Klaus Vianna. São Paulo: TV Anhembi/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

DE PAULA, José Agripino. *Hitler 3º Mundo*. /filme/ São Paulo, 1968. b & p. son. 35 mm.

MEIRELLES, Lucila. *I Movimento de Abertura da Sinfonia Panamérica*. São Paulo, 1988.

L´utopia – a experiência de Judith Malina e do Living Theatre – CSRT /DSE. Itália.

ENTREVISTAS IDART

Maria Esther Stockler (entrevistadora: Maria Thereza Vargas)
Mário Piacentini (entrevistadora: Maria Thereza Vargas)
José Agripino de Paula (entrevistadora: Cláudia de Alencar)

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA

Teatro Ipanema: Klaus Vianna, Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Thaia Perez, Yvone Hoffman, José Wilker
Tuca: Mário Piacentini, Gilson Rampazzo, Helena Villar, Ennio Possebon, Regina Santos Rosa (Joana)
Sonda: José Agripino de Paula, Maria Esther Stockler, Stênio Garcia, Yolanda Amadei

A SEMEADURA DOS PROCESSOS COLABORATIVOS: O LEGADO DE GRUPOS DOS ANOS 1980

Luiz Fernando Ramos

A década de 1980 não foi a dos encenadores no teatro brasileiro. O lugar-comum, repetido por duas décadas, de que assim teria sido é compreensível se o olhar que lançarmos sobre esse período focar apenas a superfície da produção teatral. De fato, a década em questão criou as bases de todo o teatro de grupo que se afirmou posteriormente, assistindo inclusive ao desenvolvimento, de forma pioneira, de experiências de processos colaborativos de longo prazo e com resultados estéticos importantes.

Para argumentar em favor dessa tese é preciso inicialmente traçar um panorama da cena brasileira no início dessa década, bem como indicar o contexto internacional em que essa produção local se inseria. Em seguida, é possível citar o exemplo de dois grupos que desenvolveram processos extremamente ricos e originais e cujas reverberações podem ser percebidas como sementes do atual ciclo, em que a produção de coletivos se revela hegemônica.

A importância para o teatro experimental brasileiro da estreia de *Macunaíma*, de Antunes Filho, em 1978, bem como da consolidação do seu Centro de Pesquisa Teatral nos anos seguintes, é inegável e já foi assimilada pela historiografia recente. Ali, independentemente do vínculo institucional do coletivo, bem como da ascendência inegável de Antunes sobre as suas produções, ocorria um fato sem precedentes na década anterior, que retomava o impulso de criatividade e afirmação de uma cena brasileira ocorrido nos anos 1960. Desde o decreto do Ato Institucional Nº 5 pela ditadura militar, em 1968, a extraordinária exuberância e influência do movimento teatral anterior foram castradas, a ponto de tornar a prática do teatro um jogo previsível, com montagens tímidas em que os avanços obtidos por encenadores como José Celso Martinez Corrêa e o teatro Oficina, ou por Victor Garcia, nas produções de Ruth Escobar, se tornaram referências irrecuperáveis. As primeiras encenações do CPT de Antunes, principalmente as que resgatavam a dramaturgia de Nelson Rodrigues em nova chave de leitura, tiveram o dom de anunciar um tempo de descobertas, em que a invenção cênica voltava a ser possível. Considerando que José Celso estava afastado do teatro e que Augusto Boal continuava exilado e preocupado com práticas teatrais mais afeitas às questões sociais e políticas, aquele espaço de liberdade criativa e de concretização objetiva de um discurso cênico contundente teve o dom de acordar muitos talentos.

A produção do CPT também justifica a criação do mito de que a característica daquela década, a começar pelo próprio Antunes, teria sido a da emergência de encenadores autorais e idiossincráticos. Mas, se isso era verdadeiro em países como a França, em que todos os teatros regionais foram entregues a jovens encenadores criativos e pouco preocupados em dialogar, fosse com dramaturgos, fosse até mesmo com o público, no caso brasileiro trata-se de uma meia verdade, porque, afinal, nenhum outro artista no país, pelo menos até meados da década, teve as condições especiais de criação de Antunes no CPT. O ponto importante a salientar, contudo, é que, naquela dinâmica do CPT de absorção de jovens atores, dramaturgos e potenciais encenadores, foi gestado o modelo de um novo tipo de grupo, menos centrado na figura de um único encenador e mais aberto às colaborações várias. Esse é o caso exatamente de um dos grupos mais importantes dos anos 1980, o Boi Voador, que nasce a partir das inquietações de um dos frutos diretos do CPT, Ulisses Cruz, e engendra parcerias que se revelariam muito frutíferas, com nomes como Jayme Compri, Elisabeth Lopes e Gabriel Vilela. Este último, por exemplo, é outro artista que, ao lado de Cruz, é constantemente arrolado como agente da suposta "década dos encenadores" e que, no entanto, fez seus primeiros trabalhos – *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* (1989) e *Concílio do Amor* (1989) – em regime de grupo, sendo o segundo até em colaboração com parte do Boi Voador.

Se Ulisses Cruz foi responsável por montagens antológicas como *Velhos Marinheiros* (1985) e *Despertar da Primavera* (1986), o espetáculo mais emblemático do Boi Voador, e talvez do próprio período, foi *Corpo de Baile* (1988), uma criação aos moldes do que se considera hoje um processo colaborativo, que teve na direção conjunta de Cruz e Compri a prova de se tratar muito mais de um resultado coletivo do que de um espetáculo de assinatura pessoal. No que o grupo nomeou de "entropia" da obra de Guimarães Rosa, o foco era na novela do mesmo nome, mas se abrindo a um diálogo radical com o autor e principalmente a uma busca de transposição do universo de Rosa da dimensão literária para a encenação espetacular, sem precedentes na história do teatro brasileiro. Entre os artistas que colaboraram nessa realização ímpar estão a coreógrafa Débora Colker, o cenógrafo e aderecista Luiz Carlos Rossi, os atores Adão Filho, Antonio Calloni, Alexandre Borges e Helio Cícero e o iluminador Domingos Quintiliano, além de uma série de outros nomes que integravam o Boi Voador e trabalharam por mais de um ano na consecução do espetáculo. Em 1990, fechando a década, ocorreu o último espetáculo de Ulisses Cruz com o Boi Voador, uma ousada adaptação do romance de Mario Vargas Llosa, *Pantaleão e as Visitadoras*, que inaugurou um teatro não convencional em São Paulo, o Mars, e onde ocorria uma inundação completa do espaço cênico. Nessa altura, os principais nomes do grupo já buscavam seus próprios caminhos, mas ele existiu como coletivo até 1992, quando uma remontagem de *Corpo de Baile* levada à Europa marcou o seu fim.

O outro exemplo significativo de um grupo que, nos anos 1980, no âmbito do teatro paulistano, antecipou as práticas colaborativas das duas últimas décadas é o Ponkã. Da mesma forma como o CPT e suas derivações tiveram em Antunes Filho um irradiador, no Ponkã a figura aglutinadora foi Luiz Roberto Galizia (1954-1985). Em 1982, recém-chegado dos Estados Unidos, onde tinha se doutorado com uma tese sobre o encenador norte-americano Robert Wilson, ele aceitou o convite de um grupo de jovens atores nisseis para embarcar em um processo de criação coletiva, exercendo a função diretiva. Quem liderava o grupo de nisseis era o ator Paulo Yutaka, que tinha estado com o Teatro Oficina em Portugal, em 1974, e que morara depois na Holanda, onde se familiarizou com as práticas da "performance art". Essas duas fontes, Galizia e Yutaka, traziam para a cena brasileira informações e repertórios de correntes pós-modernas norte-americanas e europeias e desenvolviam com o recém-criado

Ponkã – assim chamado em referência à fruta híbrida criada pelos japoneses no Brasil – o primeiro espetáculo de grande impacto, *Tempestade em Copo d'Água* (1982).

Os termos do referido processo criativo, assim como o do que o sucedeu – *Aponkãlipse* (1984) –, eram pioneiros no sentido de que não se partia senão de um desejo de pesquisa e de que tanto a dramaturgia como a cenografia e os demais elementos cênicos eram desenvolvidos a partir dos achados do processo. Como nos atuais processos colaborativos, as funções específicas eram exercidas individualmente e apontadas nos programas. Talvez a principal diferença entre os primeiros espetáculos do Ponkã e os processos contemporâneos seja a minimização do uso das palavras e o forte investimento numa linguagem corporal e plástica, refletindo a ojeriza da época à submissão da teatralidade à literatura e resultando no apagamento da função de um dramaturgo de ofício.

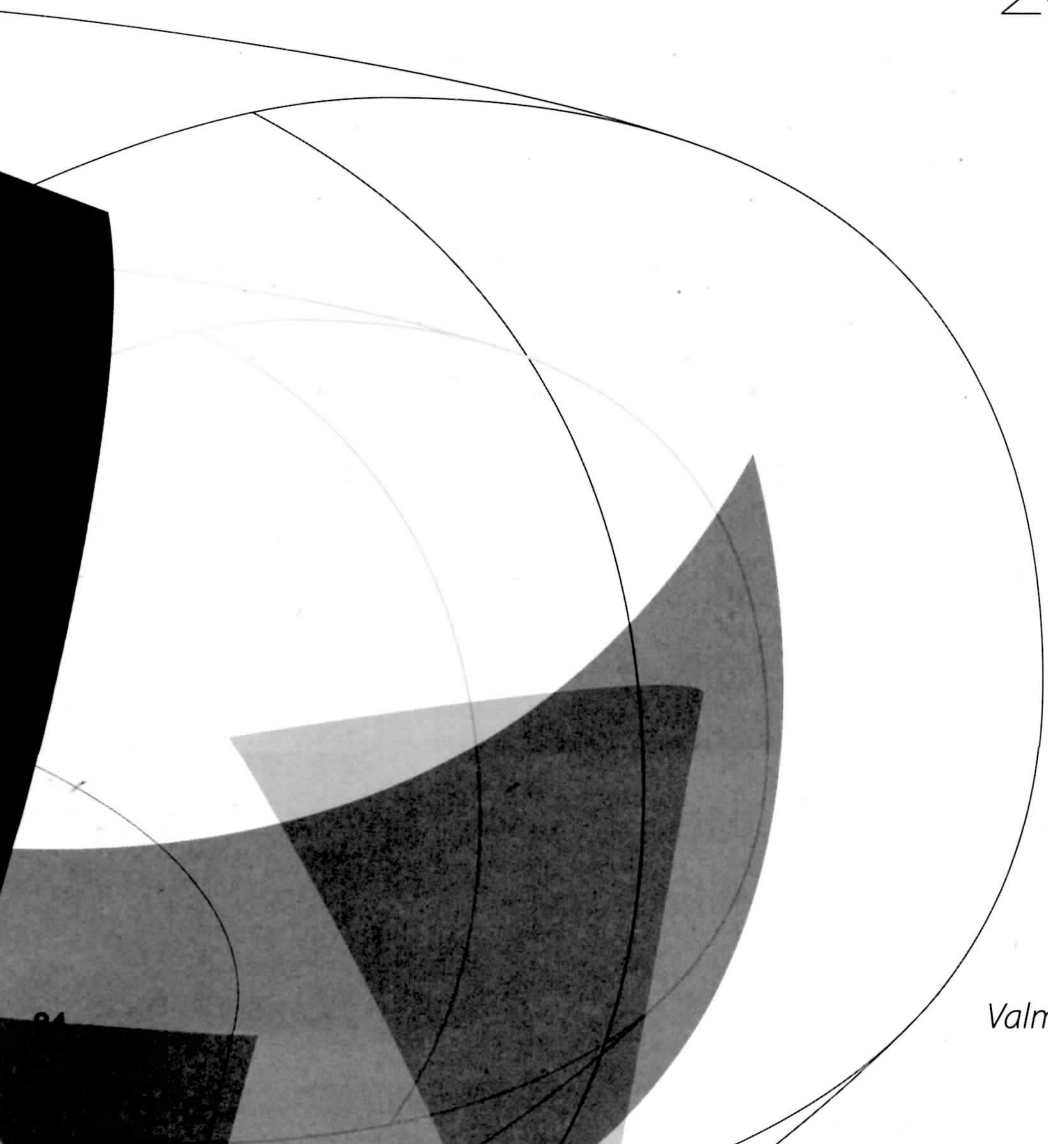
Na realidade, os dois primeiros espetáculos do Ponkã são inaugurais no país de uma perspectiva de encenação em que os aspectos semânticos são radicalmente subordinados à sintaxe cênica e aos seus elementos visuais. Quando, na segunda metade da década de 1980, Gerald Thomas inicia seu ciclo criativo com a Cia. de Ópera Seca, encontra o terreno arado por Galizia e pelo Ponkã para afirmar seu estilo autoral e corroborar o mal-entendido quanto a uma "era de encenadores". O Ponkã criou ao todo mais cinco espetáculos até 1991, sendo o mais notório deles *Pássaro do Poente*, em 1986. Com direção de Márcio Aurélio e partindo de adaptação de Carlos Alberto Soffredini de texto de Zeami (c. 1363–c. 1443), foi a encenação do grupo mais premiada, ainda que, do ponto de vista dessa aproximação com os processos colaborativos contemporâneos, tenha sido a mais distante.

Alguns outros grupos brasileiros daquela década realizaram trabalhos relevantes nessa perspectiva de diálogo com a produção dos grupos contemporâneos, e parte deles ainda existe. É o caso do Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre, do Galpão, de Belo Horizonte, e do Imbuaça, de Aracaju. Na perspectiva paulistana, porém, que é o recorte aqui estabelecido, sem dúvida Boi Voador e Ponkã são as duas referências mais importantes.

Luiz Fernando Ramos é professor de história e teoria do teatro na USP desde 1998. É pesquisador do CNPq e coordena o Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da USP. É crítico de teatro da *Folha de S.Paulo* desde 2008.

ALTERIDADE E NOVOS GRUPOS NA DÉCADA DE 2000

Valmir Santos



A década de 2000 vê espraiar na cena brasileira novos grupos de teatro que, apesar dos verdes anos, se destacam por suas práticas e pensamentos. Eles tangenciam o discurso ideológico junto aos pares veteranos e constroem singularidades estéticas a reboque do ciclo de renascimento dos núcleos artísticos nos anos 1990. O período circunscreve decisivamente os modos de criar e produzir sob o signo da pesquisa. E ainda crava a pauta da luta por políticas públicas para as artes cênicas, tendo no Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, tornado lei em 2002, um divisor de águas decorrente do histórico movimento Arte contra a Barbárie.

Este artigo propõe uma linha do tempo sobre núcleos ativos fora dos esquadros paulista e fluminense. As cidades de Belo Horizonte e Curitiba possuem, por exemplo, agrupamentos profícuos em termos formais e organizacionais, sublinhando suas geografias e culturas sem perder de vista o conteúdo universal das obras. Na capital mineira, o contexto histórico favorece. É berço do Grupo Galpão desde 1982. Possui a Associação Movimento de Teatro de Grupo desde 1991. Sedia dois eventos seminais: o Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua (FIT-BH), desde 1994, e o Encontro Mundial das Artes Cênicas (Ecum) desde 1998. Conta com o Galpão Cine Horto, centro cultural gerido pelo mesmo coletivo desde 1998. Esse espaço irradia projetos capazes de atingir verticalmente a produção local, como o Oficinão Residência (consiste em dez meses de convivência entre atores e diretor selecionados por edital e propensos a uma montagem), o Festival de Cenas Curtas (15 minutos que podem vingar na quintessência futura) e o Pé na Rua (processos investigativos levados ao ar livre).

Citam-se quatro equipes que iniciaram suas atividades na década abordada: as companhias Luna Lunera, surgida em 2001, e Clara de Teatro, um ano depois, mais os grupos Espanca! e Teatro Invertido, ambos concebidos em 2004. Todos emanam um impulso juvenil em suas origens, a predisposição ao risco que vai determinar o frescor de suas potencialidades poéticas na construção do texto e da cena. Em comum, carregam também a angústia da influência do Galpão – para usar uma expressão da teoria literária referente à incidência dos legados. Suas estruturas organizacionais incluem uma sede, a pesquisa e a criação de espetáculos, além de uma capacidade incrível para articular apoios e patrocínios e desdobrar suas realizações em projetos extensivos à comunidade ou em níveis interestadual e internacional, retroalimentando suas bases criativas.

Os participantes do início da Companhia Luna Lunera são egressos do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado Palácio das Artes, daí a frequência com que trabalham com diretores convidados, tendência atualmente em mutação. Entre os cinco espetáculos produzidos, figuram um Nelson Rodrigues, *Perdona-Me por Me Traíres* (2001), dirigido por Kalluh Araújo; *Nesta Data Querida* (2003), dobradinha com a Maldita Companhia de Teatro, outro núcleo expoente surgido em 2002, por Rita Clemente; *Não Desperdice Sua Única Vida ou...* (2005), por Cida Falabella, outro nome-chave, idealizadora da Associação Zona de Arte da

Periferia – Zap 18; e *Aqueles Dois* (2007), o trabalho que lhe rendeu mais visibilidade fora de Minas, justamente uma criação colaborativa assinada pela Luna Lunera.

A Companhia Clara de Teatro monta seis peças, todas com dramaturgia do também diretor e cofundador Anderson Aníbal. São elas: *Todas as Belezas do Mundo* (2002), *Coisas Invisíveis* (2003), *Cinema* (2005), *Alguns Leões Falam* (2007), *Vilarejo do Peixe Vermelho* (2008) e *Nada Aconteceu* (2009). Como anotamos na edição independente daqueles textos:

> Os conflitos jamais são expostos ao pé da letra. Eles irrompem de modo subliminar, pendor antidramático de Aníbal que deixa transparecer o seu sentimento de mundo em cada frase. Ele não quer crer na impossibilidade do humano, no culto ao niilismo. Sua escrita para o teatro precisa acreditar que este é o verbo principal para transformar alguma coisa em realidade, como confere a uma das suas pessoas inventadas. As didascálias ancoram mais objetivamente esses lampejos filosóficos no afã de encontrar criadores dispostos. Resultam rubricas de incitação, não o mero apontamento técnico[1].

A atriz, autora e diretora Grace Passô chegou a integrar a Clara e depois trilhou caminho distinto compondo o tripé do Grupo Espanca! ao lado de Gustavo Bones e Marcelo Castro. *Por Elise*, seu primeiro espetáculo, é fruto do Festival Cenas Curtas, evoluindo em 2005 para uma montagem explosiva em concisões verbal e física. Delineia-se, desde já, a camada fantástica nos diálogos, narrativas e situações impregnadas de realismo no inter-relacionamento de uma dona de casa, um cão, um homem, uma mulher, um lixeiro e um funcionário. Samira Ávila e Paulo Azevedo são, à época, outras vozes embrionárias desse universo particular regido por Passô, em seus abacates que espancam doce no chão do quintal ou sobre a cabeça dos passantes, com atalho para a dolência dos versos de uma Florbela Espanca, se se quiser auscultar sonoridades outras. A clave poética habita as criações seguintes, todas com dramaturgia da mesma lavra, às vezes em colaboração com os atores: *Amores Surdos* (2006), dirigida por Rita Clemente, *O Congresso Internacional do Medo* (2008), por Passô, e *Marcha para Zenturo* (2010), por Luiz Fernando Marques, correalização do Grupo XIX de Teatro, de São Paulo, com o qual o coletivo mineiro guarda afinidades estéticas e ideológicas.

O Grupo Teatro Invertido, que vem à luz no curso de graduação em artes cênicas da UFMG, cumpre um percurso conscientemente não linear nos cinco espetáculos que produz, um nomadismo conceitual e temático que caracteriza sua linguagem multifacetária e afeita aos recursos da performance e da instalação. Constam *Nossa Pequena Mahagonny* (2003), encenada ao ar livre por Leninse Martins, com dramaturgia colaborativa; *Lugar Cativo* (2004), por Cristiano Peixoto, em associação ao projeto Cena 3x4; *Medeiazonamorta*, (2006), ocupação/intervenção em espaços urbanos abandonados, por Amaury Borges; *Proibido Retornar* (2009), a saga de um retirante na capital, direção também coletiva; e *Estado de Coma*, por Rogério Araújo e dramaturgia de Rita Maia, montagem que radicaliza vários aspectos da relação com o espectador. Num espaço não convencional, o público senta-se em mesas rentes às paredes. Transcorre como que um jantar no qual desfilam tipos obcecados pelo que levam, ou não, ao estômago, sob as ordens de um médico-guru, narrador sarcástico diante daquelas cabeças que digerem tudo quanto é porcaria (trans)figurada. O alvo é a ditadura da forma corporal, e com ela o ocaso do espírito e das ideias.

---

[1] SANTOS, Valmir. *Acenos*, apud ANÍBAL, Anderson. *Vilarejo do Peixe Vermelho*. Belo Horizonte: Caixa Clara, 2010, p. 21-25.

Quando o Festival de Teatro de Curitiba lança a sua mostra paralela, o Fringe, em 1998, a produção da capital paranaense começa a ser vista por espectadores de outros estados e, logo, encarada com bastante reticência. A tônica sexista e as paródias baratas da telenovela ou do *blockbuster* no cinema – pior, com a anuência do público ávido por diversão a qualquer custo – minam as esperanças. Esse cenário, porém, muda substancialmente. Hoje, as iniciativas oportunistas perdem terreno para uma geração mais corajosa de criadores.
Na 20ª edição do Festival de Curitiba, em 2011, a percepção é de que finalmente a dimensão do teatro de grupo aporta de vez naquelas terras, e não apenas de forma isolada. A rigor, os conjuntos já atuam por lá desde a década anterior, mas só a partir de 2006 eles se organizam como movimento que

> realiza práticas de pesquisa continuada em projetos de caráter investigativo, diferenciando-se das práticas do teatro comercial, institucional, empresarial e acadêmico, e que baseia seus modos de produção no compartilhamento ético da conduta profissional.

Lê-se no site[2] – que aglutina A Armadilha, A Cruel, Antropofocus™, Arte da Comédia, Companhia dos Palhaços, CiaSenhas de Teatro, companhia brasileira de teatro (que adota minúsculas), Companhia Silenciosa, Confraria Cênica, Elenco de Ouro, Espaço Cênico, Grupo Obragem de Teatro, Processo Multiartes, Subjétil, Súbita e Teatro de Breque – batismos, cenas e suportes, os mais variados, que dão alento às criações paranaenses. São equipes que se apropriam das veredas abertas por Edson Bueno e seu Grupo Delírio Companhia de Teatro (1984), por Felipe Hirsch e Guilherme Weber na Sutil Companhia de Teatro (1993), com intensa produtividade no Rio de Janeiro e em São Paulo, por Paulo Biscaia Filho e sua Companhia Vigor Mortis (1997), entre outros.

No final dos anos 1990, o ator e diretor Marcio Abreu, então artisticamente próximo da Sutil, firma com outros parceiros a companhia brasileira de teatro. As metas traçadas são pela dramaturgia original; releitura de clássicos; e encenação e tradução de dramaturgia contemporânea inédita. Em *Volta ao Dia* (2003), por exemplo, expõe-se a alteridade com um sentido de urgência mediado pela vigília atmosférica das palavras, em que o universo literário de Julio Cortázar serve a uma abordagem original da delicadeza, da dor e do humor femininos.

---

[2] http://movimentodeteatrodegrupo.blogspot.com. Acessado em 18 abr. 2011.

A maiúscula companhia brasileira de teatro soma até agora uma dezena de peças com um núcleo profissional multidisciplinar alicerçado por Giovana Soar, Nadja Naira, Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini, Fernando Marés e Cássia Damasceno, entre outros. Destaca-se a participação especial de Luis Melo em *Apenas o Fim do Mundo* (2006), texto do francês Jean-Luc Lagarce, e *O que Eu Gostaria de Dizer* (2008), escrito a oito mãos pelos intérpretes Bianca Ramoneda, Melo e Márcio Vito, e Abreu, responsável por todas as direções. Há que se mencionar também obras recentes que reafirmam o sopro que vem de Curitiba, como a dobradinha de 2010: *Vida*, texto de Abreu, Soar e Naira, inspirado na obra do escritor Paulo Leminski, e *Oxigênio*, do russo Ivan Viripaev, projeto que incorporou os músicos e atores convidados Patrícia Kamis, Rodrigo Bolzan, Gabriel Schwartz e Vadeco.

Criada em 1999 por artistas e pesquisadores em artes cênicas, a CiaSenhas de Teatro cola-se à ação física como o seu nome, que subtrai o ponto para juntar, estabelecer ou friccionar pontes em nome de uma dramaturgia do corpo, como em *Devorateme*, de 2001, que discorre sobre a miséria humana que ganha as ruas. Texto ou textura que, como palavra, é expandida para a ação no espaço físico, longe do palco italiano, e vai parar na viela de paralelepípedos em que está localizada a sua sede, no centro velho da cidade, como noticia *Homem Piano – uma Instalação para a Memória* (2010), um solo de Luiz Bertazzo com direção e escrita de Sueli Araujo. Nesse ínterim, lembramos de dois trabalhos importantes, uma adaptação de *Antígona, Reduzida e Ampliada* (2006), Sófocles relido com forte impacto visual e sonoro, e *Delicadas Embalagens* (2008), a construção de um ambiente cênico íntimo e artificial como o da família desmontada em cena. Como demais integrantes, entre atores, músicos e produtores, estão Anne Celli, Ary Giordani, Cinthia Kunifas, Greice Barros, Marcia Moraes, Neto Machado e Patrícia Saravy.

Em paralelo, a CiaSenhas é idealizadora e realizadora da Mostra Cena Breve Curitiba – A Linguagem dos Grupos de Teatro, que acontece anualmente desde 2005. O espelhamento declarado é com o mineiro Festival Cenas Curtas e com a vontade de criar um espaço de compartilhamento de ideias e experimentações estéticas. Outro projeto que capitaneia energias é o do Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council, que desde 2009 é coordenado pela Marcos Damaceno Companhia de Teatro e tem na figura do encenador, cenógrafo, desenhista de luz e autor Roberto Alvim um dos principais pilares de formação, desestabilizador de paradigmas para as múltiplas narrativas da palavra e da imagem. O próprio Damaceno, que funda sua companhia em 2003 com a atriz Rosana Stavis, é um entusiasta e insistente encenador de seus próprios textos, *Água Revolta* (2003) e *Sobre Tempos Fechados* (2007), ou de escritores contemporâneos como: Jon Fosse, *Sonho de Outono* (2005); Sarah Kane, *Psicose 4h48* (2004); e o paranaense Marcelo Bourscheid, *Antes do Fim* (2011), sob orientação de Alvim, que também marca presença naquele mesmo ano, no Fringe, com a direção de *Hieronymus nas Masmorras*, de Luiz Felipe Leprevost, autor oriundo do referido núcleo de dramaturgia, um espetáculo solo interpretado por Juliana Galdino em estreia nacional.

Mais acima no mapa brasileiro, no Nordeste, avistamos o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Desde 1993, seus integrantes trilham caminho de fusão da cultura popular com uma comicidade inerente à dramaturgia de William Shakespeare. Não são aplicadas propriamente as técnicas de clown em todos os espetáculos, mas, antes, a essência transgressora de quem olha o mundo através da "lente distorcida do lirismo". O musical *Muito Barulho por Nada* (2003) traz um elenco em pleno domínio do canto e dos instrumentos, sem descuidar dos embates da palavra, o bate e rebate de seres que se amam ou se odeiam. Fernando Yamamoto divide a direção com Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão. Marco França é um comediante e um músico de mão-cheia, cuja criatividade perpassa outras peças como o primeiro infantil do Clowns, *Fábulas* (2006), que conta quatro histórias inspiradas nas narrações de Esopo e La Fontaine, selecionadas por Monteiro Lobato, e *O Casamento*, adaptação da peça homônima de Brecht que desconstrói os protocolos sociais sem cerimônias, corroendo as hipocrisias sociais.

A influência brechtiana, sob o ponto de vista estético e o crítico em relação à sociedade, será descortinada pelo espetáculo mais sofisticado do grupo, *O Capitão e a Sereia*, baseado na obra ilustrada por André Neves. A encenação é sobre um sertanejo de nome Marinho que se torna exímio contador de histórias a respeito do mar, a ponto de criar uma trupe mambembe, a Tropega, mas Não Escorrega, e, certo dia, abandonar a lida para finalmente encontrar de fato o mar. O espetáculo dirigido por Yamamoto desvia desse roteiro para inserir a si mesmo, como companhia, no que tange ao dilema – o desfalque do protagonista: seguir com sua arte ou recuar dela, fazer acordos ou estacionar. Em 2011, um projeto ambicioso realinha o grupo potiguar à fieira do bardo inglês: *Sua Incelença, Ricardo III*, adaptação da tragédia com a assinatura do encenador Gabriel Villela, em espetáculo levado ao ar livre. Entre os atores do coletivo, estão Camille Carvalho, César Ferrario, Dudu Galvão, Joel Monteiro, Paula Queiroz, Renata Kaiser e Titina Medeiros.

Em Fortaleza, o Grupo Bagaceira nasce em 2000, levado pela criação amadora de esquetes cômicos, um filão tradicional na capital cearense, e aos poucos apruma profissionalmente o teatro de pesquisa, assumindo seus textos e direções. Entre as montagens, figuram *Lesados* (2004), escrito por Rafael Martins e dirigido pelo convidado Yuri Yamamoto (do Clowns de Shakespeare), um parceiro recorrente, como em *O Realejo* (2005), também de Martins, e *Meire Love* (2006), em parceria com Suzy Élida Lins, a autora. Em 2010, o Bagaceira marcou seus dez anos com a montagem de *InCerto*, nova dobradinha Martins/Yamamoto, que dessa vez fala das entranhas do processo criativo, das afinidades e exasperações coletivas e individuais. Os demais atores são Demick Lopes, Rogério Mesquita, Samya de Lavor e Tatiana Amorim. Outra referência em Fortaleza é o Teatro Máquina, batizado Ba-guá Companhia de Teatro, em 2003, mas optando posteriormente por mudar de nome para afinar com a sua filiação brechtiana. Tal tendência ganhou corpo em *Quanto Custa o Ferro?* (2003), inspirado em texto homônimo de Bertolt Brecht e codirigido por Fran Teixeira e Edilberto Mendes, *Leonce+Lena* (2005), de Georg Büchner e encenação de Teixeira, que também assina as duas funções em *O Cantil* (2008) e as divide com Márcio Medeiros em *Répéter* (2009), para citar alguns trabalhos que, às vezes, fazem interface com a performance e a dança.

No mesmo ano de 2003, em Recife, a reunião de artistas em torno do espetáculo *Angu de Sangue* (2004), adaptação de contos do pernambucano Marcelino Freire, com direção de Marcondes Lima, dá origem ao Coletivo Angu de Teatro. O repertório valoriza a presença dos intérpretes, combinando denúncia social e viés homoerótico como tema e, na forma, contornos da estética do grotesco, com brechas para a projeção de imagens. Vieram *Ópera* (2007), com texto de Newton Moreno, e *Rasif: Mar que Arrebenta* (2008), também a partir dos escritos de Freire e sempre com encenação do também figurinista e cenógrafo Lima, professor universitário e artista central na cena pernambucana. Desde 1986, Lima participa do Mão Molenga Teatro de Boneca, cujos integrantes Fábio Caio, Carla Denise e Fátima Caio costumam convergir para os espetáculos do Angu, ao lado de Ivo Barreto, André Brasileiro, Vavá Schön-Paulino, Márcia Cruz, Gheuza Sena, Jathyles Miranda, Hermila Guedes, Arilson Lopes e Tadeu Gondim, entre outros.

O paradigma do teatro de grupo que contamina outras praças do país mobiliza os alunos oriundos do curso de artes cênicas da Ufpe, que dão liga ao Grupo Magiluth em 2004. Entre os experimentos trazidos a público, estão *Ato*, embrionário daquele mesmo ano, adaptação da peça curta de Samuel Beckett *Ato sem Palavras*, direção de Thiago Liberdade, que explora a linguagem do clown; *Corra* (2007), texto e direção de Marcelo de Oliveira, em cima do conceito do ator narrador e do efeito borboleta presente na Teoria do Caos; *1 Torto* (2010), solo performático concebido por Giordano Castro e dirigido por Pedro Wagner, que critica a distorção sentimental dos reality shows. No ano seguinte, o Magiluth estreia sua versão para *O Canto de Gregório*, de Paulo Santoro, autor montado por Antunes Filho em 2004, aqui sob direção de Pedro Vilela, com interpretações de Castro, Pedro Wagner, Erivaldo Oliveira e Lucas Torres.

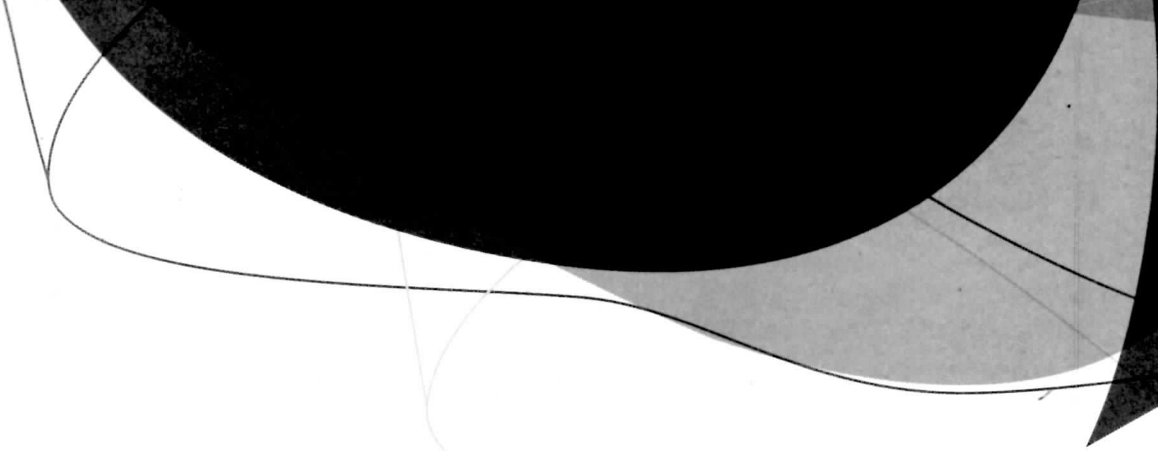
No Centro-Oeste do país, a Companhia Teatro Mosaico, de Cuiabá, curiosamente tem sua origem no Rio de Janeiro, em 1995. É para lá que o ator mato-grossense Sandro Lucose ruma para cursar faculdade na UniRio. Ele retorna em 2002, agora para deitar raízes de vez em sua cidade. Em 2006, o núcleo monta a primeira peça escrita por Ariano Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol*, de 1947. A única tragédia do autor é transposta para um espaço propício à aridez daquela peleja familiar, a Chapada dos Guimarães, com direção de Maira Jeannyse, sob recortes da commedia dell'arte e do barroco espanhol. Em 2009, o Mosaico visita a obra de outro expoente da dramaturgia brasileira, Nelson Rodrigues, ousando com uma das suas peças míticas mais difíceis de montar, *Anjo Negro*, dirigida por Lucose, que no ano seguinte integrou a mostra principal do Festival de Curitiba.

A cidade como palco que extrapola o edifício tradicional, que rompe a relação frontal com o espectador sentado e se deixa ocupar em suas artérias públicas, é essa arquitetura urbana que interessa ao Teatro do Concreto, o grupo de Brasília criado em 2003 por artistas de diversas cidades-satélites do Distrito Federal. Entre seus principais trabalhos calcados em processos colaborativos está *Diário do Maldito* (2006), que urde a biografia e a obra de Plínio Marcos em temporada realizada principalmente numa oficina mecânica. Entre os integrantes do núcleo aparecem Aline Seabra, Alonso Bento, Daniel Pitanga, Francis Wilker, Gleide Firmino e Hugo Cabral.

Em Florianópolis, o ERRO Grupo também envereda pelo espaço social, interferindo nos fluxos cotidianos, construindo situações que dialoguem com o cidadão e o incitem, despertando a consciência crítica à maneira das estratégias artísticas do grupo político-performático argentino H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad e Justicia contra el Olvido y el Silencio). Como em *Formas de Brincar* (2010), o 17º espetáculo combinado à intervenção desde o início das atividades do coletivo, em 2001. O foco é a intersecção da arte com o cotidiano, pondo em xeque a "objetificação" do corpo. São usados recursos de jogos que permeiam o ambiente e propõem sentidos lúdicos com ações hibridas entre artes cênicas e artes plásticas. Um trabalho concebido por Luana Raiter e Pedro Bennaton, sob direção deste e com os atores Paula Felitto, Sarah Ferreira, Michel Marques, Juarez Nunes e a própria Raiter.

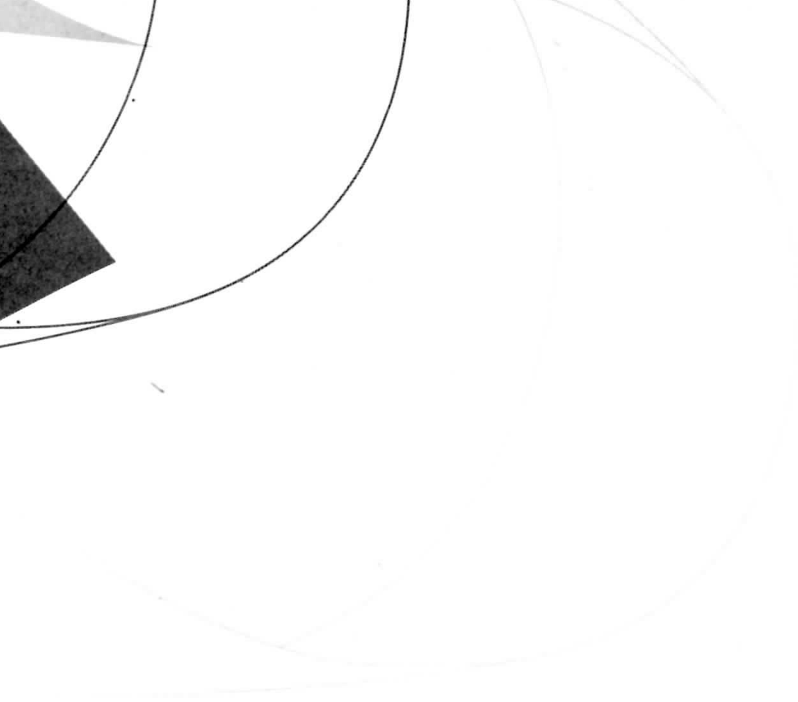
As linhas deste artigo não dão conta, obviamente, das múltiplas experiências artísticas em voga na geografia brasileira para além das divisas de São Paulo e Rio de Janeiro. Elas intentam aproximações à década passada e à safra de grupos em seus primeiros passos, ávidos por linguagens e conceitos consistentes ou a caminho de alcançá-los. Cada qual em seu quintal, mas sob o mesmo céu do outro – a miríade de núcleos que está longe de corresponder à forma e ao conteúdo substanciados. Disseminam-se, no entanto, conquistas mínimas de *políticas públicas* – em tempos de paradoxal desbotamento ideológico, inclusive no meio teatral – e mais consciência da pesquisa continuada e dos princípios que ela demanda.

Valmir Santos é jornalista cultural desde 1992 e edita o site independente Teatrojornal. Publicou reportagens e crítica nos veículos *Folha de S.Paulo*, *Bravo!* e *Valor Econômico*. Autor de históricos dos grupos Parlapatões (SP), Armazém Cia. de Teatro (RJ), Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS) e Grupo XIX de Teatro (SP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP.



A DÉCADA DO RENASCIMENTO DOS COLETIVOS TEATRAIS

Beth Néspoli



A década de 1990 dá início ao renascimento do teatro de grupo, entendido aqui como um coletivo com projeto artístico, pesquisa permanente e busca de inserção social, algo que havia sido pulverizado a partir de 1968 com o acirramento da censura, a perseguição política durante o golpe militar e o consequente exílio de muitos criadores da área teatral. No Rio, no início da década de 1990 o cenário é de terra arrasada no que tange ao teatro de grupo. Os últimos elos com a cena que fora vital nas décadas de 1960 e 1970 pareciam rompidos. A geração que então surgia pouco ou nada sabia da intensa produção teórica e estética que alicerçara a fundação dos CPCs, os shows do grupo Opinião e a inovação de linguagem nos musicais *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*.

No início da década de 1990 o Plano Collor jogara uma pá de cal no Teatro dos Quatro, um importante grupo produtor carioca da década de 1980, cuja última grande montagem havia sido *O Jardim das Cerejeiras*, de 1989. Tendo Sérgio Britto entre seus sócios, o Teatro dos Quatro era o representante no Rio do modelo TBC de companhia no que diz respeito à escolha de repertório, ao elenco estelar e à produção esmerada. O Teatro Ipanema, de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, outro importante centro produtor na década de 1970 – responsável pelo lançamento do dramaturgo José Vicente a partir do sucesso de *Hoje É Dia de Rock* –, estava reduzido a um teatro de aluguel. O mesmo esvaziamento se dera com o Circo Voador, apenas uma lona, igualmente espaço de aluguel para shows. Enquanto isso, o besteirol cada vez mais soava como gênero único nos palcos cariocas e atraía o grande público.

Entretanto, se um teatro parecia agonizante, o outro estava começando a surgir, ainda que fosse impossível essa percepção no calor da hora. Só para citar alguns exemplos, é no início da década de 1990 que repercute, com *A Bao a qu*, o trabalho da recém-fundada Cia. dos Atores, dirigida por Enrique Diaz.

Em 1990, Aderbal Freire-Filho ocupa um teatro público abandonado, o Gláucio Gil, em Copacabana, cria o seu Centro de Construção e Demolição Teatral e leva ao palco um romance de João do Rio, *Mulher Carioca aos 22 Anos*. Um ano depois, ocupa o Museu da República, antigo Palácio do Catete, com *O Tiro que Mudou a História,* e teatraliza assim o suicídio de Getulio Vargas no local onde o fato ocorreu.

Neste início do século XXI, a percepção é de que a década de 1990 marcou o renascimento do teatro de grupo no Brasil após a interrupção provocada pelo golpe militar. Porém, o termo "renascimento" foi problematizado com muita pertinência por Gustavo Assano[1] em um texto sobre a cena politizada, no qual enfoca a trajetória do grupo paulista Folias e, mais especificamente, o espetáculo *Oresteia*. Talvez seja mesmo melhor pensar no que ocorre na década de 1990 como o surgimento de um novo ciclo, sob outras bases, em vez de "retomada". Afinal, a conexão com a cena anterior só será buscada mais tarde e por uma parcela de artistas interessados em pensar melhor o presente a partir do entendimento das conquistas e derrotas das gerações que os antecederam.

Não seria pertinente relacionar neste texto todos os grupos que surgem no Rio na época. O que vale notar é que a representação fora do edifício teatral e a linguagem épica – a escolha de levar ao palco textos não teatrais, como crônicas, romances ou até mesmo um auto de inquisição, como fez a companhia dirigida por Moacir Chaves com *Bugiaria* (1999) – norteavam a pesquisa de muitos desses novos coletivos. É conhecida a dificuldade de manutenção de grupos no Rio, cidade que historicamente tem como característica uma cena que gira em torno de estrelas. Assim, muitos nascem, mas também muitos morrem na década de 1990, como a Cia. de Ópera Seca, fundada no fim da década de 1980 por Gerald Thomas, Luis Damasceno, Bete Coelho e Daniela Thomas; outros perdem vigor, como a trupe Fodidos e Privilegiados, dirigida por Antonio Abujamra.

Mas há os que desenvolvem sua pesquisa estética nessa década, como a já citada Cia. dos Atores, cuja linguagem alcança um alto nível com o jogo cênico de desconstrução e livre associação do espetáculo *Ensaio. Hamlet*, de 2004.

O mesmo renascimento, ou novo ciclo, se dá a meu ver de forma ainda mais intensa e articulada na cena paulistana. Também em 1990 havia estreado, por exemplo, *O Paraíso Perdido*, o primeiro espetáculo do Teatro da Vertigem. O Grupo Tapa, herdeiro carioca do Teatro dos Quatro, que viera do Rio em 1986, no início da década de 1990 já tem sua sede consolidada no Teatro da Aliança Francesa e renova clássicos da dramaturgia nacional como *Corpo a Corpo*, de Vianinha, *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade, e *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, montagem de 1994 que rompe pela primeira vez de forma bem-sucedida com a estrutura cênica dos planos verticais criada para esse texto por Ziembinski em 1943.

---

[1] ASSANO, Gustavo Takashi Moraes. *Ato Político:* A Experiência da Modernidade no Brasil pelo Grupo Folias d'Arte. TCC do curso de jornalismo. Orientador: Marcos Crippa. PUC/São Paulo, 2010, p. 51-52.

É ainda na década de 1990 que o Oficina se recupera dos duros golpes sofridos durante a ditadura e hoje condensa tendências comuns a muitas companhias, como a apropriação de textos não teatrais em transposições cênicas que fazem dessa matéria-prima instrumento para apreensão do desenvolvimento do Brasil e suas contradições históricas, políticas e sociais. Muitos desses artistas deixam o edifício teatral e vão às ruas (Núcleo Bartolomeu), ao rio, presídio, hospital (Vertigem), aos vãos dos viadutos (Oficina e Folias), às áreas degradadas da cidade (Satyros), à periferia (Pombas Urbanas), não só para ali se instalarem, mas para tentar pensar a realidade do país e recriá-la estética e eticamente de forma a conectar cena e comunidade. Pelo menos essa é a busca.

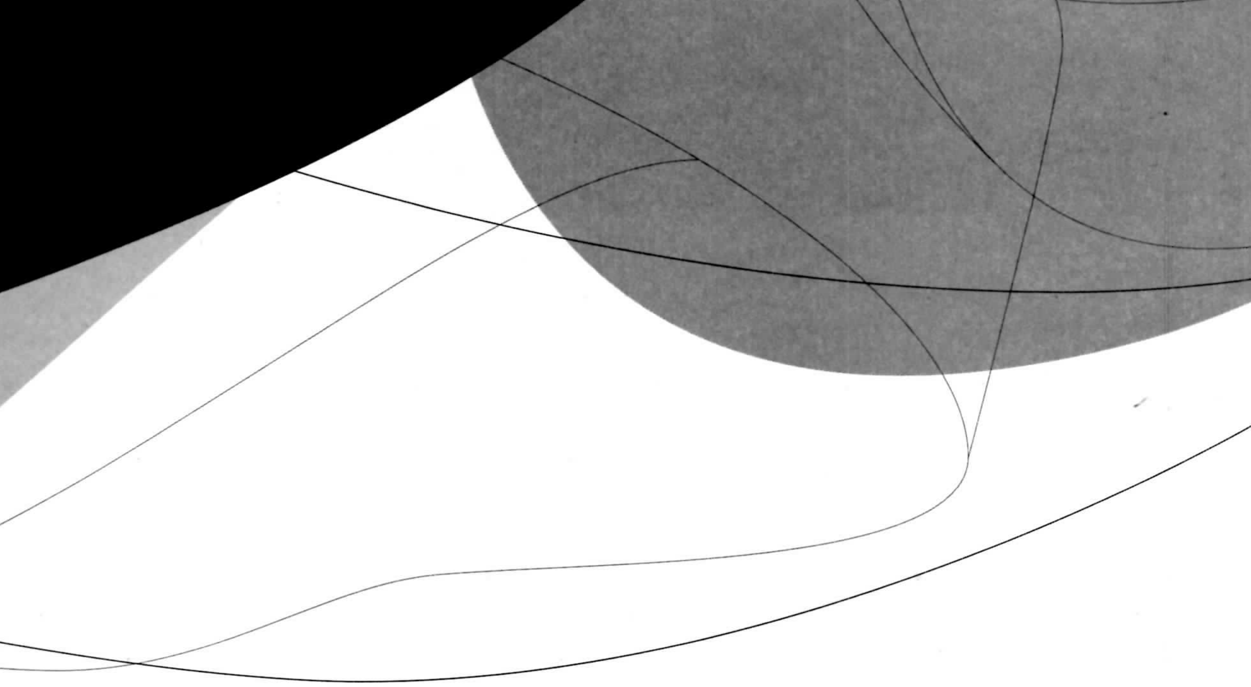
Desamparados pelo poder público, que até então mantinha uma política de incentivos fiscais controlada pelo marketing das empresas – cujo investimento em patrocínios privilegiava produções independentes com nomes estelares –, os grupos paulistanos uniram-se em torno do movimento Arte contra a Barbárie, cujo primeiro manifesto é publicado em maio de 1999. Juntos, alcançam uma importante conquista: a Lei de Fomento ao Teatro, voltada para os grupos de pesquisa permanente, promulgada em 2002. Embora tímido, frágil, insuficiente, esse mecanismo dá fôlego aos coletivos que promovem seminários internos para aprimorar o pensamento que funda suas pesquisas. Mais ainda, amplia a geografia cultural da cidade – com a consequente abertura de sedes em áreas sem equipamento cultural ou revitalizando as existentes, como fez a Cia. Estável em Cangaíba. E, não menos importante, permite a edição de programas mais alentados, de revistas com artigos, ensaios e entrevistas, como os *Cadernos do Folias*, a revista *Vintém* da Cia. do Latão e até um jornal, *O Sarrafo*, editado em processo colaborativo pela união de oito coletivos, publicações que ampliam a ressonância dos debates que envolvem a cena.

Aos poucos, a pesquisa de linguagem que servia inicialmente ao aprimoramento do próprio grupo vai ganhando amplitude e inserção social. No início do século XXI, já não se vai mais ao teatro apenas para conferir a "assinatura" de um diretor ou a interpretação de um grande ator – atitude predominante na década de 1980 –, mas também para acompanhar o trabalho de determinado grupo teatral, pois a criação continuada propicia o estabelecimento de vínculos entre trupes e público. Companhias passam a comunicar-se diretamente com espectadores, a exemplo da Fraternal, dirigida por Ednaldo Freire, que realiza uma relevante pesquisa sobre a linguagem cômica por meio de uma dramaturgia especialmente criada por Luís Alberto de Abreu e chega a ter centenas de espectadores cadastrados em sua "mala direta". A abertura de ensaios amplia tais vínculos, e muitos grupos compartilham processos de criação, passando a entender o espetáculo como apenas uma etapa da criação artística. No horizonte está o surgimento de uma poética que possa dar conta de transpor para a cena as contradições de seu tempo.

Observar as realizações de coletivos como Grupo Tapa, Cia. do Feijão, Núcleo Bartolomeu, Cia. Livre, Parlapatões, Satyros, Cemitério de Automóveis, Ágora Teatro, Fábrica Teatro, Vertigem, Folias, Grupo XIX, Fraternal, Pombas Urbanas, Cia. do Latão, Teatro de Narradores, Cia. São Jorge de Variedades e Oficina é ter a certeza de que o movimento de teatro de grupo iniciado na década de 1990 chegou com pleno fôlego à primeira década do século XXI. Vale ressaltar nesse cenário o reatamento com a academia – pela participação de intelectuais e professores nos seminários – e a parceria entre autores e grupos, com a presença do dramaturgo na sala de ensaio no chamado processo colaborativo. Outro dado importante é a quebra da hierarquização na organização interna dos coletivos – funções definidas, porém com igual grau de importância e remuneração, são prática cada vez mais comum.

Enfim, sob muitos aspectos a cena paulistana vive um momento de grande vitalidade – comum aos grandes centros em tempos de liberdade –, com potencial para ir muito além, em termos tanto estéticos quanto de conquista de políticas públicas. Mas não há lugar para ingenuidades. O programa de fomento não foi ampliado e enfrenta resistências. Outros mecanismos nos mesmos moldes – como o Fundo Estadual de Cultura – jamais saíram do papel. Boa parte da elite brasileira ainda vê no teatro apenas fonte de entretenimento e lazer. É sempre bom lembrar que a censura econômica pode ser tão destrutiva quanto a ideológica: desagrega equipes, toma sedes, interfere na poética pela necessidade de mercantilização. Este início da segunda década do século XXI dá sinais de arrefecimento da articulação entre os grupos em torno da produção de pensamento. Agora, é torcer para que novo retrocesso não aborte mais uma vez, na história do teatro, um importante ciclo vital.

Beth Néspoli graduou-se em jornalismo pela Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro. Durante 15 anos, entre 1995 e 2010, escreveu para o *Caderno 2*, suplemento cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, de início como repórter especializada em teatro e, a partir de 2003, também como crítica teatral. Realizou a cobertura de diversas edições de festivais internacionais de teatro em cidades como Porto Alegre, Recife, Londrina, São José do Rio Preto e Belo Horizonte. Foi jurada do Prêmio Shell e da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Tem artigos publicados nas revistas da USP ("Outros tempos do teatro", nº 51), da APCA ("Nascem novos públicos, mar/2004) e na revista *Subtexto* ("Políticas públicas, debate ainda a ser feito", dez/2008). Em 2010 tornou-se mestranda em artes cênicas na Universidade de São Paulo (ECA/USP).



ATITUDE MODERNISTA NO TEATRO BRASILEIRO

Sérgio de Carvalho

A história do teatro brasileiro do século XX registra pelo menos três ciclos de politização da prática teatral. São momentos em que a produção artística mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extraestético, em que predomina o interesse na participação em debates públicos e em que várias experiências isoladas passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos. Nesses momentos, em que o teatro brasileiro refletiu com mais intensidade sobre sua própria historicidade, muitas obras apresentaram conteúdos sociais manifestos. Mas não foi apenas através da temática nova – interessada na representação de forças sociais em luta – que tais momentos teatrais politizados foram produzidos. Eles exigiram a pesquisa de novas formas, para além do repertório dramático dominante, e uma reflexão sobre relações de trabalho em arte que envolve a crítica da inserção dos artistas no aparelho produtivo. Não por acaso, foram momentos em que o teatro desejou dialogar com outro espectador, um pouco mais crítico do que aquela plateia de consumidores letrados que Alcântara Machado chamou com ironia de "burguesmente sensíveis".

De modo geral, todos os ciclos de politização do teatro brasileiro no século passado aconteceram sob o signo de uma recusa modernista ao esteticismo burguês. E é justamente a radicalidade dessa atitude modernista que está sendo em parte neutralizada no presente, este que é o terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro.

Desejo de interlocução

O primeiro ciclo de politização do nosso teatro foi virtual. Pouco chegou às salas de espetáculos. Aconteceu no final dos anos 1920 e durante toda a década de 1930. Dele tomaram parte até artistas que atuavam dentro das estruturas do teatro comercial, como Álvaro Moreyra, Joracy Camargo e Jaime Costa, os quais misturavam discursos comunistas com comédia de costumes. No entanto, as mais importantes experiências de politização daqueles anos não chegaram aos palcos. Foram produzidas por escritores modernistas que debatiam sobre a "arte interessada" e nunca viram suas peças encenadas, dentre os quais se destacam Oswald de Andrade e Mário de Andrade. As três peças escritas por Oswald (*O*

Rei da Vela, O Homem e o Cavalo, A Morta) e o esboço de uma ópera coletivista escrita por Mário (*Batizada* de *Café*) compõem um dos mais avançados projetos de pesquisa de forma antiburguesa já tentados no país.

Mesmo distanciados da prática teatral da época – e até por causa disso –, os modernistas brasileiros tomaram conhecimento dos problemas que o melhor teatro europeu politizado vivia desde o final do século XIX, quando o projeto do naturalismo exigiu de gente como o encenador André Antoine uma transformação dos modos de produzir e fazer circular teatro.

Ficava claro para a geração modernista que os conteúdos sociais novos eram filhos da Primeira Guerra e da crise da era liberal, com sua promessa falida de um sujeito autônomo, livre, autoconsciente, idêntico a si mesmo. Antônio de Alcântara Machado, que praticou no campo da crítica jornalística o que Oswald e Mário de Andrade buscaram na dramaturgia, foi o primeiro a verificar a impossibilidade de dar continuidade aos dramas realistas, segundo os padrões convencionais da estruturação em atos e dinâmica da intriga. A exigência de realismo entrava em contradição com a dialética idealista do drama quando se tratava da representação de relações coisificadas e mutiladas do espírito. A crise da visão burguesa do mundo pedia dos autores a crítica das formas burguesas de representação, e o drama era a mais avançada delas a ser superada.

Era inédito o que acontecia no teatro brasileiro: uma geração intuía que os conteúdos sociais novos só poderiam ser representados por formas que não estavam disponíveis na tradição dramática. Perceberam que a vida atual não cabia no fechamento absoluto do diálogo intersubjetivo, que não tinha mais sentido mostrar em cena heróis positivos, agentes de seu destino, soberanos da vontade individual, em luta contra uma opressão genérica na medida em que a história é apenas pano de fundo da ação.

Ao trazerem para sua pesquisa estética uma orientação política (e portanto extraestética), os modernistas se veem obrigados a refletir de modo inaugural sobre possibilidades épicas de representação teatral no Brasil. Só não puderam ir mais longe porque seu projeto os distanciava ainda mais da prática do teatro profissional da época (que não tinha condições de encenar um autor como Oswald de Andrade) e por uma espécie de maldição que ronda os artistas de países periféricos, como que os obrigando a perseguir essa categoria ideal: o drama.

Num país de burguesia indefinida como o Brasil, com uma sociabilidade presa às relações arcaicas do favor, em que as revoluções democrática, nacional e industrial foram tantas vezes adiadas, as expectativas individualizantes de uma possível democratização burguesa parecem persistir no imaginário coletivo. Talvez isso ajude a explicar o fato de que os modernistas paulistas não abandonaram por completo o desejo de dar desfecho dramático a suas peças ou mesmo de criar um teatro nacional. Seu repertório técnico ainda estava preso aos modelos conservadores do teatro de tese europeu, contra os quais tanto lutaram para chegar a novas formulações. Sua crítica antiburguesa convivia com a íntima esperança de que alguma afirmação burguesa da identidade dramática nacional seria útil diante da miséria pós-colonial. Entretanto, chegaram mais longe em seus sonhos modernistas politizados do que foram capazes aqueles que efetivamente modernizaram a cena brasileira na década de 1940.

Uma prática nova

A dificuldade de se livrar da expectativa dramática esteve presente também no segundo ciclo de politização do teatro brasileiro, que se inicia como dissidência da modernização conservadora do TBC, já no final dos anos 1950. Seu centro irradiador é o Teatro de Arena de São Paulo. Em torno de um projeto de esquerda de orientação nacional-popular e contando com escritores notáveis como Vianinha, Boal, Chico de Assis e Guarnieri, esse grupo realizou alguns dos mais importantes trabalhos cênicos do teatro politizado brasileiro.

No campo da encenação, seus avanços foram inquestionáveis. Pesquisaram uma atuação brasileira popular, não ignorando as conquistas do realismo stanislavskiano, incorporado através de uma prática laboratorial. Praticaram um sistema de ensaio coletivizado, em que o trabalho dos atores não era alienado do processo de estruturação do espetáculo. E, acima de tudo, procuraram uma nova relação com o público, vindo a se tornar uma referência de politização da arte brasileira. Na forma mais avançada do CPC, esse ciclo de politização, que dura até o golpe militar de 1964, chega a produzir uma nova relação de trabalho em torno de interlocuções reais com espectadores interessados no debate sobre as transformações políticas do país, estivessem eles nas periferias, praças ou universidades. A crítica da mercantilização da arte nunca foi tão radical.

A contradição do projeto estético do Arena, que decerto teria sido superada caso o país não tivesse sofrido o golpe do militarismo local e do anticomunismo norte-americano, era de ordem formal, decorrente de um embate entre modelos dramatúrgicos. A nova política da cena praticada naquele pequeno palco fez com que o grupo se afastasse da escola de realismo *dramático que* predominava no seu interior. Formada pela boa técnica dos nós e desenlaces do *playwriting*, essa geração era levada pelo contato com o público a explodir seus heróis positivos, a fragmentar os atos, a introduzir coros e canções, a historicizar os acontecimentos, a incorporar, em suma, muitas reflexões formais que Piscator e Bertolt Brecht sistematizaram ao pensar no vínculo entre a pesquisa épica e dialética e a necessidade de modificação da função do teatro.

A hesitação histórica do Arena em romper de vez com a forma dramática burguesa foi análoga à da liderança do Partido Comunista, que antes do golpe militar acreditava ser possível um acordo com a burguesia progressista. Sua prática, entretanto, era mais avançada do que a ideologia, o que se comprova na fundamentação que ela oferece para o experimentalismo de agitprop do CPC. A rigor, foi essa geração que mais se aproximou da possibilidade de constituir uma nova relação produtiva em artes. E, por meio de sua politização, grande parte do projeto crítico do modernismo brasileiro tornou-se realidade. A ela devemos o que de mais importante houve na história da arte teatral do país.

Contradições atuais

Sobre o terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro, é difícil falar no tempo restrito de um breve comentário, porque ele está em curso. Teve início há poucos anos, como uma espécie de reação improvisada aos excessos de mercantilização da cultura ocorridos na década de 1980. Seu antimodelo era, de um lado, o comercialismo teatral pós-televisivo e, do outro, o encenador-virtuose esteticista, figura emblemática do teatro experimental da época. De qualquer modo, sua história liga-se a uma renovação do ideal de "pesquisa em arte" através da difusão local das escolas e universidades de teatro.

Esse movimento se produz a partir do fortalecimento da ideia de trabalho teatral em grupo. Por uma série de razões ligadas à ausência de condições produtivas estáveis, surgem nas grandes cidades brasileiras (e sobretudo em São Paulo) vários jovens grupos de artistas que procuram coletivizar a escrita cênica. Por força dessa coletivização do trabalho teatral, aliada a uma gradativa retomada do interesse por temática histórica, surgem muitos espetáculos baseados em formalizações épicas, narrativas, com ampliação de um interesse há muito abandonado: o de representações de temática social manifesta. De fato, desde os anos 1970, o teatro brasileiro não conhecia um movimento de teatro reflexivo e politizado tão significativo como esse.

O paradoxo desse terceiro ciclo de politização é que ele está condicionado historicamente por um violento totalitarismo da forma-mercadoria e pelo enfraquecimento dos projetos socializantes que, não obstante seu caráter muitas vezes ideológico, tinham poder de agregação e de confronto com a tendência esteticista da formação dos jovens artistas oriundos de universidades.

De modo geral, esse novo ciclo ainda é reativo. Muitos desses novos grupos politizados parecem acreditar que a radicalização estética é um antídoto suficiente contra a hegemonia das mercadorias culturais. Ao comprarem o lugar-comum de que qualquer perspectiva revolucionária hoje corresponde a um saudosismo sem base na realidade, contentam-se com um teatro que seja uma alternativa cultural mais humanizadora diante das indústrias culturais.

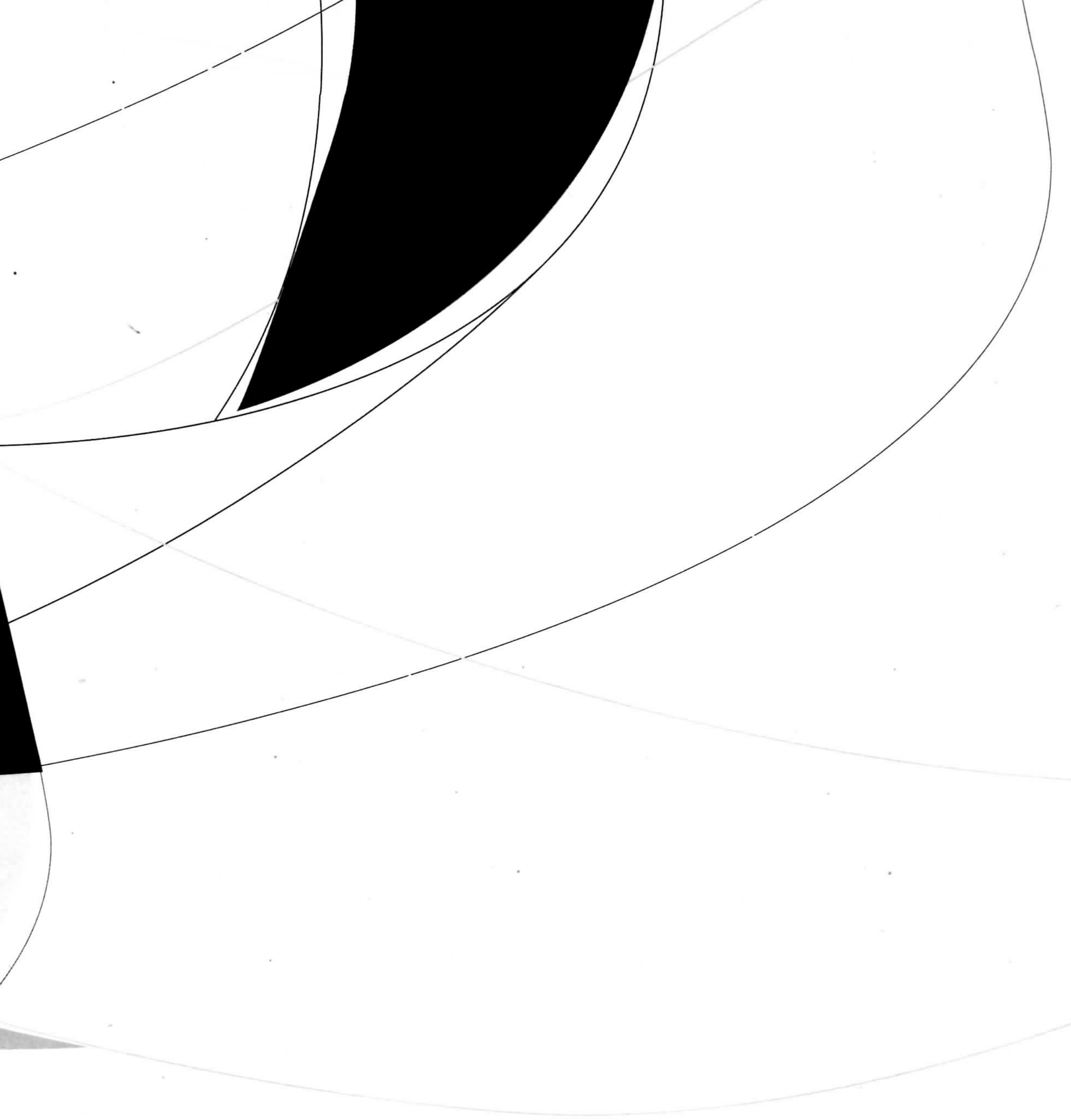
De outro lado, nenhum esquerdismo acrítico, puramente ideológico ou temático, sem vínculo com práticas e atitudes transformadoras das relações de trabalho, pode fazer frente a essa tendência estetizante que freia o avanço político dos jovens grupos de pesquisa coletivizada. A encenação de temática social fundamentada no monologuismo pós-dramático não oferece ferramentas formais para uma compreensão das contradições de uma luta de classes que continua a ocorrer, a despeito da confusão teórica nesse campo.

Sem que a crítica extraestética interaja com uma reflexão prática sobre as condições do trabalho artístico, estamos aquém da atitude modernista da busca de uma mudança da função do teatro. Ontem e hoje, para o artista politizado, importa que o teatro seja mais do que teatro. Para isso se fazem necessários novos confrontos, em perspectiva mais radicalmente anticapitalista, dentro e fora da sala de ensaio, no diálogo com os outros produtores e com um público que deixa de ser, assim, espectador.

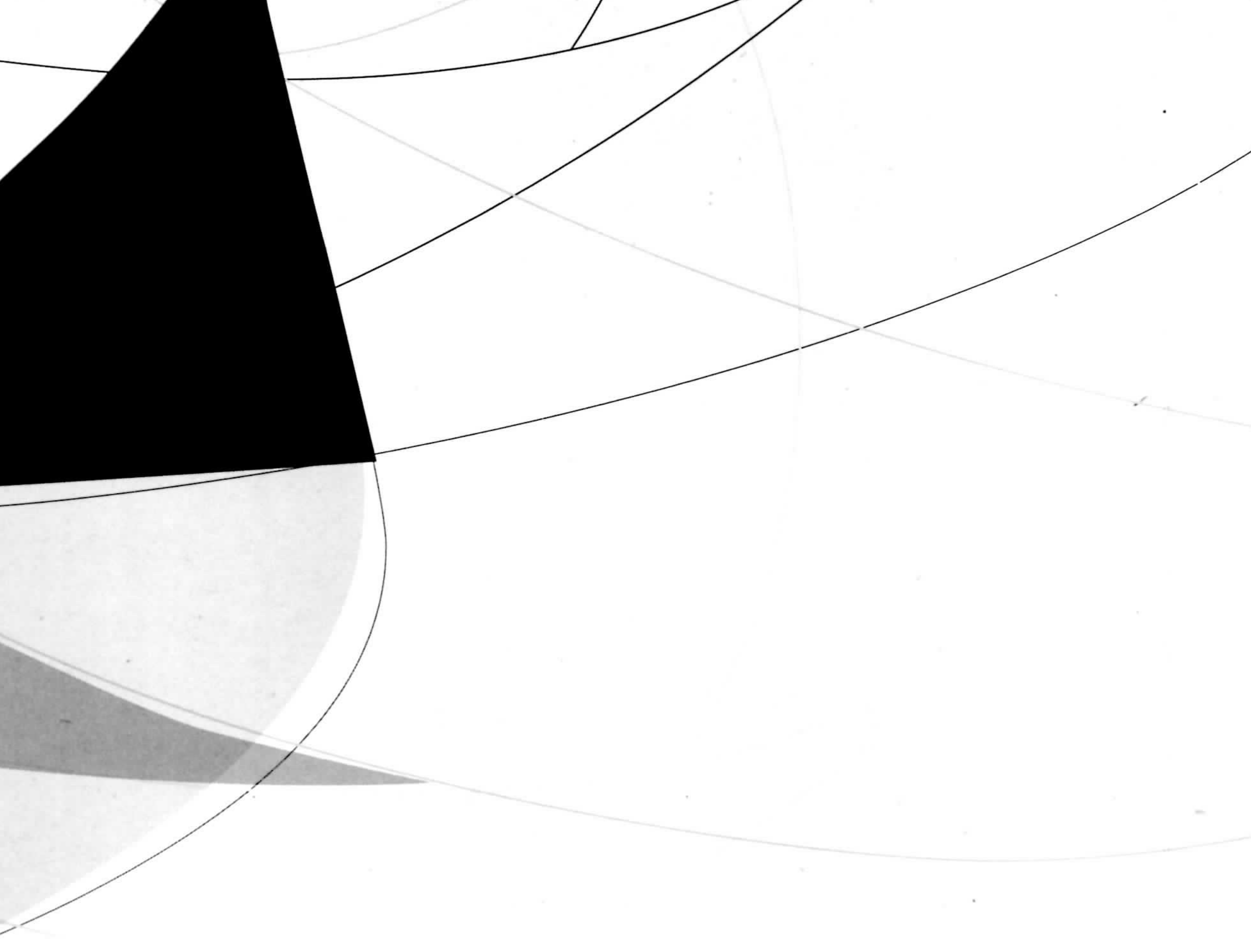
Nas últimas eleições para presidente, os artistas brasileiros tiveram vários sinais de que o momento histórico do país permitiria a retomada da atitude modernista em bases mais críticas, sem falsificação do estágio do capitalismo mundial. Alguns desses sinais vieram da própria direita. Um jornalista do maior semanário brasileiro, afinado com sua medíocre publicação, escreveu, em tom metafórico, que o pior efeito da vitória de um partido popular seria ver o teatro tomando conta das ruas.

O nosso trabalho deve seguir no sentido de confirmar esse temor da participação popular. Se o governo atual ainda hesita em se opor aos interesses especulativos de uma burguesia que historicamente continua amorfa, no campo da representação devemos estar livres para dar imagens e nomes às forças em luta.

Sérgio de Carvalho é dramaturgo e encenador. É diretor e fundador da Companhia do Latão, grupo teatral de São Paulo. É pesquisador de teoria do teatro e professor de dramaturgia e crítica na Universidade de São Paulo. Tem mestrado em artes cênicas e doutorado em literatura brasileira. Como jornalista, colaborou com diversos órgãos de imprensa, tais como os jornais *O Estado de S. Paulo* (como cronista), *Folha de S.Paulo* e a revista *Bravo*. Atualmente é editor das revistas de cultura *Vintém* e *Traulito*, ligadas à Companhia do Latão. É coautor dos livros *Companhia do Latão 7 Peças (*Cosac Naify, 2008), *Atuação Crítica* (Atuação Crítica, 2009) e *Introdução ao Teatro Dialético* (Expressão Popular, 2009). Entre seus escritos colaborativos destacam-se as peças *O Nome do Sujeito* (1998), *Visões Siamesas* (2004) e *Ópera dos Vivos* (2010). Realizou palestras sobre o teatro dialético no Brasil em importantes centros de estudos, tais como Goethe Universität, Frankfurt (2009), e Casa Brecht, Berlim (2007).



1. POLÍTICAS DA FORMA



UM PRÓLOGO

PELO PRISMA DO HORIZONTE BRASILEIRO DE EXPECTATIVAS

Paulo Eduardo Arantes

Sentando agora para conversar[1] novamente sobre as idas e vindas do teatro de grupo em São Paulo, não posso deixar de pensar na entrevista que a Beth Néspoli, do jornal *O Estado de S. Paulo*, conseguiu, sabe-se lá como, arrancar de mim em 2007[2]. Não estou evocando o fato unicamente por razões sentimentais, mas para deixar registrado que, de lá para cá, uma tremenda reviravolta ocorreu no que se poderia chamar, na falta de melhor juízo sobre algo tão difuso, sentimento brasileiro do mundo. Tratando-se além do mais de um país veleidoso, nossa conjuntura mental mudou de sinal da noite para o dia, positivou-se de vez, todas as camadas sociais e setores confundidos, ou melhor, embaralhados. Seria outra miragem na costumeira procissão brasileira de milagres? Seja o que for essa fantasmagoria emergente de agora, não é menos verdade que a matéria espectral dela, devidamente filtrada pela inconsciência coletiva, constitui uma fantasia social em estado bruto, cuja existência não pode ser ignorada em cena, sobretudo sendo o teatro uma arte por excelência da citação e uma correspondente invenção da ordem do dia na qual ela se encaixará.

---

[1] A conversa aconteceu em fins de fevereiro de 2011 e tinha o objetivo de estruturar a pauta para uma entrevista que se transformou neste ensaio. Participaram dela Maria Tendlau e José Fernando Azevedo.

[2] Em http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,leia-texto-do-convite-e-trecho-da-entrevista-com-paulo-arantes,33186,0.htm.

Não estou desconversando, apenas periodizando. Posso dar até algumas datas, para melhor ressaltar o contraste entre os extremos desse curtíssimo período em que nosso sentimento do mundo virou de cabeça para baixo. Quem foi dormir desalentado, por exemplo, nos idos de 2007, só para manter a conversa com a Beth, acordou dois anos depois ao som de um samba rasgado, o samba do agora-vai, do Brasil em via de dar certo, agora com o vento do capitalismo global soprando a favor. Ao falar em desalento, estou obviamente citando, no caso, o sexto sentido de uma jornalista (a rigor mais de uma) que recolheu manifestações avulsas de grandes personagens da vida cultural e política, a seu ver convergentes, inclusive no mesmo mês da entrevista, vai lá saber o porquê, na certeza de que o horizonte do país decididamente encurtara. Não sem paradoxo, pois nossos maiorais sentiam-se encolher sob um dilúvio de dólares.

Há sem dúvida algo de surreal nessa novela das expectativas decrescentes conforme os dois últimos ciclos presidenciais acionavam um novo regime de acumulação em marcha forçada. Até que tal evidência fantasmagórica se impôs. Para variar, de fora para dentro, sendo ainda mais do que nunca predominante o influxo externo. Não me refiro apenas às usuais avalanches da mídia internacional de negócios, elegendo o Brasil como "Eldorado econômico", mas também à percepção de uma ensaísta experiente e conhecedora de nossas incongruências, como Beatriz Sarlo. É fato que ela se encontra ainda em estado de choque com o colapso argentino e, por isso, ainda mais convencida de que, na cidade desconforme de São Paulo, não só pulsa o coração do futuro, como também não vislumbra, em sua viagem venturosa da periferia para o centro, nenhuma nuvem no horizonte do Brasil. Isso visto e dito faz pouco, 2009, depois de atravessarmos a crise do núcleo central do sistema sem maiores traumas, ao que se diz nos meios ganhadores. É bem verdade que a mesma Beatriz Sarlo não descarta a hipótese desta pulsação futurista se converter num pesadelo. Nesse caso, vale o lembrete do poeta Airton Páschoa: "O horizonte sorri de longe, arreganha os dentes de perto".

Salvo engano, acho que não estou fabricando um falso problema, por isso insisto ainda em correr pela faixa superior de nossa conjuntura mental, a meu ver matéria viva de qualquer proposta de *mise-en-scène* do tempo presente. Assim, em 2007 é geral a percepção histórica de que o horizonte do país encurtou de vez. Em 2009, o realejo oficial do "nunca antes neste país" alcança finalmente as altas paragens da ideologia brasileira. Mais de um coração veterano vê a luz de sua juventude do contra se reacender: o subdesenvolvimento ficou para trás, uma revolução silenciosa está recolocando o país no rumo que a violência de 1964 abortara. Mito ou *nonsense*, o fato é que essa sensação coletiva de que o futuro já é o presente (lido em registro distópico: que o presente é o seu próprio futuro; pelo menos foi o que pressenti assistindo à peça *Marcha para Zenturo*) roubou o fôlego de toda uma tradição crítica.

Como observou recentemente outro bom conhecedor do Brasil, Perry Anderson, cobrindo as marchas e contramarchas das últimas eleições presidenciais, é mais do que visível o declínio da energia política de nossa vida cultural. Um senhor disparate: no momento em que o país decola na capa das revistas do circuito Elizabeth Arden da ortodoxia econômica, ideias originais a respeito do ocorrido - supondo-se que ocorreu - escasseiam miseravelmente. Um descompasso a ser pensado, pois o déficit não é só nosso e parece afetar toda a semiperiferia emergente. Basta olhar para a China, da qual arriscamos nos tornar uma outra periferia: sua ressurreição miraculosa alimenta no Ocidente uma enxurrada de interpretações de todo tipo; em compensação, no epicentro mesmo deste terremoto mundial, nem sombra de alguma narrativa alternativa acerca do curso do mundo que estão desviando.

Não faltará quem observe que é sempre assim. Quem se integra não critica, simplesmente abre caminho distribuindo cotoveladas e mesuras a torto e a direito. Nem sempre. A tradição crítica brasileira, cuja exaustão acabamos de evocar, foi justamente um longo comentário dissonante em confronto permanente com a normalidade capitalista do núcleo orgânico, cuja riqueza oligárquica em princípio nos subalternizava. Foi assim com o estouro modernista a partir dos anos 1930, quando as cartas do jogo mundial estavam sendo redistribuídas; foi novamente assim nos idos de 1950 e 1960, quando as turbulências da descolonização, em sentido amplo, ao impedir que progresso rimasse com acatamento, injetaram um sopro novo nas formas de imaginar artisticamente os antagonismos do país.

Hoje o cenário de um tempo oficial e infiltrado no sentimento popular parece comportar uma nota aberrante: no momento em que a história se volta para o nosso lado – entendendo-se por história pouco mais do que uma escada rolante – e o horizonte se desanuvia, intensifica-se mais do que a mera sensação de pensamento paralisado. Refiro-me, é claro, aos veneráveis restos mortais da esquerda. Pois a direita, com sangue novo circulando nas veias, vai muito bem, obrigada! Outra nota aberrante: para todos os efeitos, o governo, há oito anos e alguns meses, é democrático-popular, pouco importa se numa versão degradada dos dois termos, e, no entanto, desta vez a hegemonia cultural é da direita; não, é claro, a barra pesada de sempre, ninguém conseguiria imaginar o agronegócio inspirando um ciclo memorialístico no cinema brasileiro. O jogo agora é outro, em seu nome se conjugam uma rara combinação de suprema elegância e poder.

*

A visão desalentada de há pouco pode ser creditada, em sua formulação mais límpida, ao cineasta João Moreira Salles, que numa entrevista (2007 de novo) disparou: "Sim, o horizonte do Brasil encurtou, pois nossas ambições se tornaram mais medíocres". Entretanto, a que veio esse diagnóstico de época? Vinha a propósito do lançamento do filme-documentário sobre as memórias do mordomo que serviu sua família durante três décadas. De fato, Santiago, o mordomo que envergava fraque para tocar Beethoven nos conformes, seria o segundo personagem no projeto original do filme. O papel principal caberia, no momento da primeira filmagem (1993), à mansão da família, uma casa abandonada, cujo esqueleto por certo funcionaria como alegoria de um país que parecia não fazer mais sentido – o tiro encomendado a Fernando Collor acabara de sair pela culatra, como se pode ver nas cenas inicias de *Terra Estrangeira*, do outro irmão cineasta, e na imagem chapada do navio em ruínas encalhado na praia, mas a segunda chance logo despontaria na eleição do segundo Fernando. O filme evocaria assim o antigo esplendor da ilustre casa Moreira Salles, porém filtrado pelo delírio de um esnobe profissional, com a enumeração visual dos destroços do presente. Quais emblemas seriam escolhidos, para além do foco na casa abandonada, não saberemos, pois o filme de fato realizado submergiu a ideia original no oceano de fantasias de um personagem limítrofe, no fundo bem menos interessante do que o contraponto alegórico projetado inicialmente. Nele, o horizonte perdido certamente comportaria variações em torno de promessas não cumpridas, grandes rumos e extravios não menos desastrosos. Numa palavra, um desmanche visto do alto, e de que altura!

E o nosso horizonte de expectativas, por onde andará? Mais encardido por certo, não deixa de ser um primo pobre, de qualquer modo parente próximo. É só pôr um pouquinho a mão na consciência e verificar se as duas visões não são regidas pela mesma gramática forjada em nossa famigerada tradição crítica. A interminável novela da "construção interrompida" que o diga, são incontáveis suas variantes em ambos os registros. Até ser substituída pela súbita avalanche das "retomadas" disto e daquilo, com o futuro batendo à porta, sem, no entanto, precisar anunciar ou prenunciar nada, pois simplesmente já começou; encontra-se instalado no presente. Aliás, como assinalado há pouco, nada mais assustadoramente distópico do que essa inundação do presente pelo futuro. De resto, paralisa tanto quanto cantar em prosa e verso o leite derramado.

E por falar em Chico Buarque, um comentário exaustivo de *Carioca*, pelo crítico Walter Garcia, revela uma derradeira figuração do homem cordial, ou melhor, o limite de sua proverbial simpatia, com a qual recobre uma degradação que apenas observa sem dela participar; experiência estética precipitada por um pregão de rua estilizado pelo horizonte zerado de que estamos falando. Um ideólogo perspicaz dessa vertente do homem cordial e do que até anteontem aparecia como desmanche, forma como se convencionou denominar os escombros colecionados de uma sociedade salarial que nunca existiu, não se acanhou de chamar o conjunto da obra (*Carioca*) de "nosso suave fiasco histórico em que, afinal, nada acontece". Mas, se andávamos em roda, era por causa do tamanho diminuído *de medíocres* ambições, fechando o círculo de um "nós" muito característico desse abraço hegemônico.

E de repente nasceu o sol, o sol absoluto de um presente que se estende igualando-se ao futuro. Não tão de repente assim, trata-se de uma percepção historicamente construída, que redunda na aceitação do tempo presente identificado com o novo mundo de amanhã e de cujas exigências é preciso urgentemente correr atrás, como mostrou a socióloga Regina Magalhães de Souza, analisando o jargão específico do assim chamado protagonismo juvenil, produzido faz algum tempo pelo braço social das grandes corporações, agências estatais de assistência, educadores etc. Quando o sol da nova conjuntura raiou, já estava armada a moldura de sua recepção milenarista.

Vejam só o luxo! Pelo alto, desalento com as ambições apequenadas, enquanto, no chão da fábrica social, agitação frenética mobilizando até trabalho que não sabe que é trabalho, pois o novo regime de acumulação e governo demanda uma sociedade-civil-ativa-e-propositiva, um horizonte semovente tão rente ao solo do presente que qualquer fantasia a respeito do outro lado do espelho se apresenta como um "salto alucinatório", nas palavras do cientista político Renato Lessa.

Quanto a nós, nós nos dissociamos, como vocês mesmos observaram tantas vezes. Desalento a menos (não é possível "representar" tal desalento a não ser aquecido por uma outra energia política – alguns movimentos sociais falam em "mística"), os grupos teatrais prosseguem na crônica do desmanche e seus impasses, enquanto a boa sociedade continua arrecadando os dividendos da sua gestão. Por maior que seja a miragem do céu de brigadeiro em nossa rota ascendente, não é menor a sensação de estar sendo engolido pela rotinização de nosso primeiro diagnóstico de combate. Acho que tem coisa nessa reversão extemporânea de perspectivas. Ambas fictícias, de resto, embora se trate de uma fantasia objetiva e por isso operante. Tanto no polo negativo das ambições baratas, porém desfrutáveis por um bloco dominante muito à vontade na vida, quanto no pólo alterno desse pêndulo, autocongratulação pelo parto de uma "sociedade emergente", para a qual obviamente só o céu é o limite. Pois interessa, política e artisticamente, escavar no ponto cego dessa engrenagem a um tempo fantasmagórica e tangível, atinar com a força disruptiva eventualmente adormecida nessa experiência, de fato inédita, de que o horizonte de espera do mundo se concentrou no presente. Noutros tempos, esse mesmo horizonte de expectativas pairava muito acima e além da fronteira próxima do herdado e já sabido. Abstrato? Mas sentimos na pele do abafo diário, por exemplo, na jaula da tirania da pequena política (ou alta polícia?), que se expressa numa conjuntura perene que não ata nem desata.

Posso estar muito enganado, mas acho que foi no encalço desse ponto cego, iluminando o aparente vazio homogêneo em que mergulhou o tempo brasileiro, que partiu Eduardo Coutinho ao arriscar o tudo ou nada com o filme *Moscou* e, mais revelador ainda, que tenha confiado a missão ao livre jogo de um grupo teatral com as características do Galpão. Coutinho não sabe o que fazer? Pelo contrário, esse voo cego é indício seguro de que ele se acercou daquele ponto de indistinção provisória entre utopia e distopia, se não for filosofar demais, justamente no lugar onde, numa era de expectativas decrescentes, é feita a experiência bruta da história. Qualquer ambientalista coerente e radical sabe disso. Salvo o vocabulário, não estou dizendo nada de mais. Por exemplo, que por história, experimentada como tal, em sua acepção moderna mais enfática, pode-se entender que algo está acontecendo e vindo em nossa direção, como (para falar como um teórico alemão) o intervalo entre o espaço da experiência ocorrida e consolidada, quando o horizonte de expectativas se distende ao máximo. Por isso o Galileu de Brecht não poderia ser mais preciso no seu sentimento de que um tempo novo começara ao proclamar: "Já faz cem anos que a humanidade está esperando alguma coisa". Estouro e libertação, no caso. Quando aquele intervalo evapora, como dar a réplica contemporânea à grande viagem anunciada por Galileu? Como o canto do jovem Andrea Sarti já não pode ser mais entoado sem desafinar – "ó manhã dos inícios, ó sopro do vento que vem de terras novas!" –, e ninguém se exporia ao ridículo de personificar na fome chinesa por *commodities* a brisa transoceânica de uma nova modernidade, resta, entre tantas variantes, a travessia do navio amotinado pelos náufragos do trabalho imigrante que encerra o Êxodo segundo o Folias d'Arte. Como também faz pensar – para voltar à superposição de há pouco, ir para Moscou/voltar para Moscou – a súbita irrupção das *Três Irmãs* de Tchékhov num intermezzo paródico da citada *Marcha para Zenturo*.

Mas retornemos à turma do desalento, ou, por outra, ao polo intelectual dominante em plena temporada de melancolia e desambição. Não se trata de mero jogo de cena, algum sexto sentido mais entranhado no mal-estar do privilégio numa sociedade de horrores talvez os deixe incompreensivelmente insensíveis ao esforço de atualização do capitalismo empreendido por seus pares operantes. De qualquer modo, um desafogo que só o triunfo permite e decididamente nos deixou para trás comendo poeira. A hegemonia cultural da direita, mais do que um fato, é uma tremenda novidade histórica, e não estou me referindo a um presumido efeito colateral da óbvia prevalência do governo financeiro da acumulação etc. etc. Enquanto não virarmos esse disco, continuaremos mordendo o pó. Voltemos então à matéria bruta ideológica que a meu ver o próximo ato do movimento teatral não pode deixar de levar em conta.

O que se quer dizer afinal quando se afirma que o horizonte do país encurtou? E não se trata de uma anomalia nacional. Na virada para os anos 1980, congelada a agitação social dos anos 1970, o discurso indireto do apagamento do futuro, sob as mais variadas denominações, também se instalou na vida mental do núcleo orgânico do sistema. Para não esquecer: a percepção de horizonte encolhido também ocorre por motivo inverso, de transfiguração do presente como pura expectativa de si mesmo. Tudo se passa, desde então, como se circulassem à volta do mesmo ponto o êxtase meia oito – *jouir sans entrave, vivre sans temps mort etc.* – e sua ressaca perpétua, círculo vicioso do novo período, para o qual devemos procurar uma resposta materialista, antes de passar sem mais aos diagnósticos exigidos pelas várias subjetivações em curso.

Eis então uma outra amostra da subjetivação à brasileira de todo esse falso movimento. De volta ao nosso cineasta, de fato um desbravador. Na entrevista citada, "As ambições do Brasil se tornaram mais medíocres" (quem diria, na antevéspera de uma apoteose mental coletiva, sustentar que "o país tem menos rumo do que tinha na década de 1950; que a promessa do Brasil era maior; que a gente podia imaginar que o país seria melhor na virada da década de 1950 do que imaginar hoje o que será o país daqui a dez anos"), João Moreira Salles adverte a jornalista de que sim, o horizonte encurtou. "Tornou-se mais medíocre. Não estou dizendo que o Brasil é um país medíocre. Essa é a frase do [presidente] Fernando Henrique[3]." Com efeito. Numa reportagem-comentário, "O andarilho", o cineasta acompanhou durante dez dias as andanças do ex-presidente, recolhendo material rotineiro para uma montagem final nada trivial, justo o contrário, um perfil devastador, no gênero *pince-sans-rire* – como estava dizendo, enquanto a esquerda liga o ventilador de clichês, o outro lado, de tão à vontade no topo do mundo, oferece a si o prazer especial de entregar de bandeja seus maiorais. Valem para o narrador e seu personagem os benefícios de uma estratégia comum de "autoesculhambação", devidamente compensada por doses cavalares de *autobombo*, mas agora no caso exclusivo do retratado, que por sinal se compara a Picasso no quesito "fazer de tudo", no que estão incluídos a cambalhota e, como diriam nossas avós, fazer fiu-fiu para o distinto público. Com um bom humor saltitante de quem tem uma avenida pela frente, vai fechando janelas, uma depois da outra, para um país que nem mais centro tem; é uma desintegração só, é isto mesmo que aí está, numa palavra, não tem nada, tudo enfim fracassou. Resta por certo a obrigação de ser brasileiro; ofício maçante, para quem já se sente em casa no mundo, esse de não poder deixar de se comprometer por um país que continuará a ser medíocre. Espasmos premonitórios a menos, um verdadeiro personagem de romance russo esparramando-se nalguma estação termal de luxo na Alemanha. Nunca se viram nem se verão expectativas decrescerem tão drasticamente esbanjando tamanha animação. Aliás, já vimos, e a semelhança é tanto mais impressionante porque não foi buscada pelo cineasta-repórter: Brás Cubas, sem tirar nem pôr. Mas o Brás Cubas enfim decifrado por Roberto Schwarz, justamente um Brás Cubas especialista em "desmanchar expectativas no nascedouro", e no qual chega a ser grandioso "o ânimo vital da mediocridade". Tempo morto e agitação vertiginosa. Para voltarmos aos termos de nossa equação: horizonte zerado e expansão indefinida.

Mas nada disso justificaria um retrato retroverso do Brasil atual, muito menos congelado num Bentinho centenário, como estilizado no livro *Leite Derramado*: o preço, o epílogo previsível de uma imensa periferia-desmanche, igualmente estilizada até o osso. Outra coisa é lembrar que Roberto Schwarz, segundo ele mesmo conta, só atinou com a atualidade desnorteante de Machado depois do golpe de 1964 e seus desdobramentos inéditos, destoante dos usuais pronunciamentos militares. Pois a ditadura – militar apenas no que concerne ao trabalho sujo encomendado – inaugurou o novo tempo brasileiro regido por essa lógica com a qual estamos nos defrontando agora, a do sinal fechado num presente inesgotável, aliás profeticamente anunciado pela Tropicália, outra comissão de frente a nos levar às cordas.

---

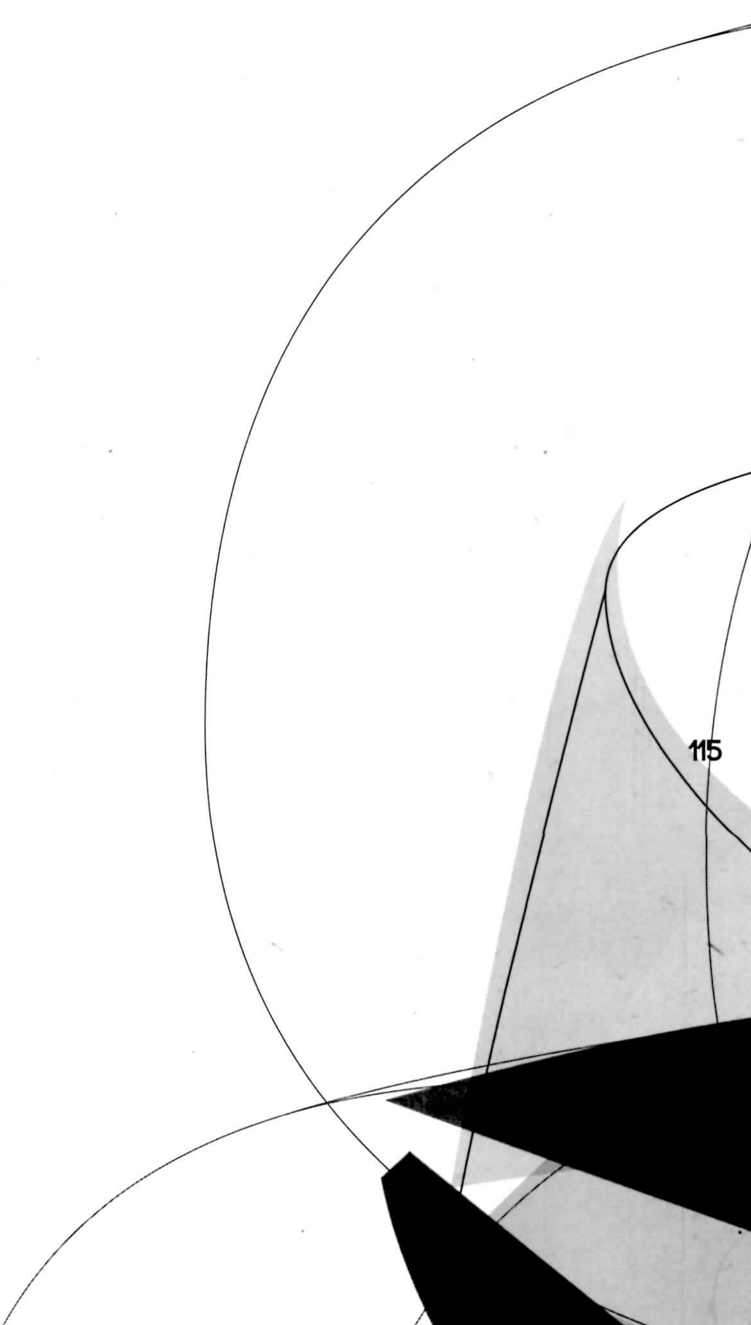
[3] Em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm.

Fica a charada desse auge de um inédito grã-finismo intelectual realmente inspirador, pelo menos para quem gosta de remexer em entulho. Num ensaio ainda inédito sobre o carisma pop que os anos Lula consagraram, o psicanalista Tales Ab'Sáber a certa altura sai à cata dos vínculos entre nossa atual condição de fronteira econômica vital para uma nova rodada do sistema global e a consequente participação imaginária no centro da experiência histórica contemporânea – somos inclusive um dos centros do mundo policêntrico da indústria cultural – e a patética redescoberta à direita da *forma ensaio* e o correspondente surto de publicações chiques a valer (como diria outra vez o saudoso Dâmaso Salcede) que "nos ensinam o quanto não sabíamos escrever como os clássicos modernos norte-americanos". Quando Chico de Oliveira, por sua vez, resumiu na fórmula certeira, porém de exposição incerta, o enigma da era Lula, "hegemonia às avessas" – querendo dizer que o consentimento dos dominados se transformara no seu avesso: não são mais os dominados que consentem na sua própria exploração, são os capitalistas que consentem em ser politicamente conduzidos pelos dominados, desde que a "direção moral" exercida paradoxalmente por estes últimos não questione a forma da exploração capitalista –, creio que não previra a possibilidade desta variante na divisão dos trabalhos da dominação: a esquerda cuida do capital; a sociedade civil corporativa, do social; e os bancos e afins, da "direção moral" do conjunto, destacando-se pelo capricho na gestão da alta cultura. Só que este último *volet* da hegemonia de avesso não tem nada, mais direto impossível. É que não estávamos mais acostumados, embora se trate de floração tardia nascida de nosso flanco esquerdo.

*

Não estou subestimando nada, pelo contrário. Não só representa uma enorme reviravolta a vida melhorada e menos desassistida de milhões de trabalhadores pobres brasileiros que só por escárnio foram batizados de "nova classe média", como no outro extremo, a novidade não menos tremenda para um esquerdista dos tempos do subdesenvolvimento, a jovem constelação de multinacionais brasileiras operando e predando na América Latina e na África. Subimperialismo subsidiado pela finança pública e legitimado pela nomenclatura sindical. Como lembrado muito a propósito por um ensaísta independente e libertário, João Bernardo, não foi muito diferente a estratégia que deu a largada ao fascismo italiano. Nunca é demais lembrar que as centrais sindicais da construção civil nos Estados Unidos fizeram ostensivamente lobby a favor da invasão do Iraque. Por essas e por outras é que a eleição de um operário metalúrgico para a Presidência da República derruba de vez a teoria crítica brasileira, assim como a eleição anterior de um sociólogo desnudava a dimensão afinal afirmativa daquela mesma tradição. Como observou um jovem historiador, *cum grano salis*, um retirante presidente supera de uma vez por todas os "impasses do inorgânico" e arremata a obra-prima de Caio Prado Jr., virando com uma pá de cal sua última página: então era isso a Revolução Brasileira?

Paulo Eduardo Arantes é filósofo e importante pensador marxista brasileiro. Graduado em filosofia pela Universidade de São Paulo e doutorado de *Troisième Cycle* pela Universidade de Paris X - Nanterre. Foi diretor de pós-graduação e especialista em filosofia clássica alemã, filosofia francesa contemporânea e teoria crítica. É professor aposentado do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. Foi editor da revista *Discurso*, órgão oficial do Departamento de Filosofia da USP. Dirige a coleção Zero à Esquerda da Editora Vozes e a Coleção Estado de Sítio da Boitempo. É autor de uma respeitável obra que associa o rigor da filosofia hegeliana e marxista com análises sociológicas e antropológicas da realidade cultural do Brasil.



PARA ACABAR COM O JULGAMENTO DA HISTÓRIA

Óscar Cornago

Quatro hipóteses lógicas para pensar as relações entre artes cênicas e política na época das democracias. Um ensaio inacabado[1]

Eu me pergunto sobre a possibilidade de pensar as artes cênicas, por um lado, e a política, por outro, e de isolar cada campo como experimento metodológico para delimitar as influências mútuas e perceber o que é proveniente de um e o que é influência do outro. Sobre a existência desse diálogo não há dúvidas, nem mesmo é necessário esperar que ele tenha de se expressar de forma explícita. O abecedário artístico de cada momento se constrói em relação ao universo político que o rodeia e vice-versa; o universo político desenvolve as suas opções estéticas em diálogo com esse abecedário artístico, um diálogo que sempre é mais uma questão de formas (políticas) do que de temas. De modo latente, o mundo da arte e o da política olham-se mutuamente, não em seus conteúdos, mas em suas formas de fazer e convencer, de se mostrar e seduzir. Ambos são a resposta para um mesmo horizonte histórico.

O que mais me chamou a atenção na hora de adotar esse ponto de partida foi a resistência para realizá-lo, inclusive teoricamente. Era preciso pensar na possibilidade da arte como algo radicalmente singular, e do mesmo modo em relação à política, esta como um fenômeno diferente de qualquer outro tipo de acontecimento. Tal necessidade me fez reparar na abordagem transversal com a qual habitualmente são discutidas as relações entre arte e política, insistindo na inter-relação de ambos os fenômenos e na quase impossibilidade de chegar a entendê-los separadamente, transformada quase em um tipo de mito sobre a natureza política das artes cênicas, especialmente daquelas mais ligadas à palavra. Sem deixar de compreender e inclusive compartilhar esse caráter expandido das artes cênicas ou da política, a resistência metodológica para chegar a pensar uma coisa ou outra como fenômenos específicos chamou a minha atenção, quando não me pareceu suspeita. É possível pensar algo se não estiver distante do restante? (O que não quer dizer que não esteja relacionado com o restante.) Por que essa insistência em querer descobrir o artístico ou o político por trás de qualquer outro tipo de acontecimento social? Não se correrá o risco de acabar dissolvendo uma coisa e a outra até ficarmos sem arte nem política? E, de qualquer forma, após quase um século reafirmando a necessidade dessa relação entre arte e política, quais foram os resultados? Embora me surja outra pergunta a seguir: é necessário medir tal relação em termos de resultados? Devemos pensar nesse nexo quase fundacional que se arraigou na Antiguidade clássica, entre artes cênicas e política, com relação aos seus resultados dentro da história?

---

[1] Uma versão deste artigo foi apresentada como palestra nas jornadas organizadas em março de 2011 na Universidade de Valência (Espanha) pelo grupo de criação e estudos cênicos Cetae.

Decido avançar contra tanto entrelaçamento, tanta sobreposição e tão poucas distâncias e estabelecer um princípio metodológico como ponto de partida.

Primeira hipótese: sobre a possibilidade da distância (nada é equivalente a nada)

Traduzido em termos positivos, seria: uma coisa é diferente de outra, um lugar é diferente de outro, um tempo é diferente de outro, uma obra é diferente de outra, uma ação é sempre diferente de outra ação, e uma pessoa também é diferente de outra. Em termos metodológicos, podemos considerar esse um princípio político, ou melhor, o princípio que torna possível a política. Uma vez que não somos todos iguais, quero dizer, somos todos diferentes, nós precisamos da política. Ou, nas palavras de Hannah Arendt (2005a), a pluralidade é a condição (humana) da política. A distância que separa uma coisa da outra não só está na base da política, como também torna possíveis o pensamento e especialmente o discurso crítico, que deu lugar às ideologias, assim como à possibilidade da representação. Entretanto, para além do fato da representação, será que o acontecimento da arte também não teria a ver, especialmente no âmbito cênico, com essa defesa radical do singular, da diferença irredutível do aqui e do agora, do que não pode ser nenhuma outra coisa além da experiência estética motivada pela percepção no espaço de determinada configuração de formas, materiais ou corpos?

A possibilidade de mover as distâncias, de repensá-las e questioná-las é uma possibilidade política, como afirma Rancière (2010); a abolição das distâncias é o fim da política. Se acabássemos com as diferenças ou, dito de outra forma, com as distâncias que fazem com que uma coisa seja diferente da outra, acabaríamos também com a política. A possibilidade da política e, de certo modo, da cena tem a ver com a possibilidade das diferenças. A ação de acabar com as distâncias e os limites, o que alimentou não somente o sonho artístico do Ocidente como também a sua promessa política, pode ser entendida como utopia e motor da história, mas não como realização histórica.

No plano artístico, a referida hipótese é resumida por Rancière no final de uma palestra para a qual foi convidado em um fórum de artes cênicas em 2004. Nesse trabalho, ele aplica à história dos movimentos teatrais do século XX, tendo Brecht e Artaud como referências, suposições que já havia desenvolvido para pensar a emancipação do aprendiz diante do mestre. Tal possibilidade de emancipação não levaria à identificação de um com o outro, mas faria o aprendiz chegar a ser mestre, e sua igualação se daria a partir da superação da distância que os separa, não em termos de capacidade, mais por uma questão de potência do que de atitude. O que separa "radicalmente" o mestre do aprendiz é que um sabe o que tem de saber para continuar sendo mestre, para estar qualitativamente acima do outro, e não o que um sabe mais do que o outro. É esse tipo de distâncias, que preexistem ao encontro, que devem ser reconsideradas; as distâncias fixas, prévias à relação, ao encontro cara a cara. Trata-se de questionar não o fato em si das distâncias-limite, mas a qualidade de certas distâncias que são impostas, inamovíveis, de forma prévia ao encontro (cênico) entre duas pessoas. Rancière (2010, p. 27) traduz essa abordagem em termos cênicos, ou seja, no que diz respeito às diferentes materialidades de algumas coisas e de outras:

> Despachar os fantasmas do verbo feito carne e do espectador transformado em ativo, saber que as palavras são somente palavras e os espetáculos somente espetáculos pode ajudar-nos a compreender melhor de que forma as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar algo no mundo em que vivemos.

Diante das tendências dominantes nos movimentos de teatro político ao longo do século XX, Rancière defende a necessidade das distâncias e dos limites, para além da tradicional identificação dos primeiros com a hierarquia e dos segundos com a exclusão. Isso nos leva a nossa segunda hipótese de trabalho.

Segunda hipótese: sobre a possibilidade da arte (nem tudo é arte)

Afirmar a possibilidade da arte pode parecer paradoxal ou provocante, mas não é nada além da constatação de uma possibilidade histórica. Sobre essa possibilidade se constrói sua dimensão política; sobre a possibilidade de que a arte exista, ou seja, de que o acontecimento artístico seja diferente de qualquer outro tipo de fenômeno, podemos continuar pensando que é possível uma arte política. Isso nos permite elevar nossa aposta teórica: não somente arte e política são fatos radicalmente diferentes, mas, além disso, paradoxalmente, à medida que a arte for mais arte, será mais política.

A promessa de a arte ser algo diferente do que é, ou seja, de chegar a ser outra coisa que não arte, levou ao sonho de realizá-la em forma do outro. A política também se constrói sobre uma promessa, mas são promessas diferentes. No primeiro caso, trata-se de deixar de ser arte para ser política, mística, moral, religião ou ato de entrega, de amor; mas a possibilidade *dessa transformação* nada mais é do que uma possibilidade prévia, a da própria arte como algo diferente, algo limitado em si mesmo. Essa limitação, assim como essa diferença, que é a própria causa do seu fracasso, entendido em função da sua rentabilidade dentro da história, foi o que serviu como motor dentro da história e como força para manter o fato artístico em movimento.

Trata-se de uma promessa histórica, mas que não se realizará em um futuro. As promessas são sempre diferentes das suas realizações. Se a arte finalmente chegasse a cumprir a sua promessa, se finalmente deixasse de ser arte para ser uma forma de política, de ativismo social, de expressão religiosa ou ação solidária, deixaríamos de ter arte para ter estes últimos.

Algo que não somente pode chegar a ocorrer como já está ocorrendo continuamente. São constantes as transferências entre práticas artísticas e outros campos sociais, assim como o contrário. A utilização de instrumentos artísticos em função de outros fins – educativos, de pesquisa, políticos, sociais ou religiosos – é outra opção para abordar esse assunto, enfocando a relação arte e política, arte e sociedade, arte e educação, a partir do segundo elemento. Pode ser que inclusive seja uma opção mais eficaz hoje, mesmo porque as linhas contemporâneas de pensamento na arte apontam nesse sentido, agora que parece que ficaram para trás os fantasmas da legitimação da arte como algo específico ou da necessidade de compreender "cientificamente" o sistema artístico em termos formais. Aceita sua autonomia formal, algo que estava implícito no início da modernidade artística, embora seu desenvolvimento, no caso do teatro, tenha chegado até os nossos dias, parece que o caminho fica livre para a arte poder deixar de ser o que era e tornar-se o outro, o caminho para tornar o seu sonho uma realidade histórica.

Mas os sonhos, assim como os desejos ou as ilusões, ao contrário de outro tipo de promessa histórica, têm uma forma diferente de realização. O problema dos sonhos, como em termos políticos das revoluções, é que, quando eles se realizam, desaparecem, o que não quer dizer que não seja necessário lutar por sua realização. Mas convém reconhecer, pelo menos em termos teóricos, que são fenômenos de natureza diferente. Aceitar tal diferença faz parte da possibilidade de ser realidade como tal sonho. Godard, que não deixou de insistir em que não havia de fazer cinema político, mas sim cinema de um modo político, diferenciava a verdade do cinema da verdade histórica, comparando-o com o relato messiânico do cristianismo:

> o cinema,
> assim como o cristianismo,
> não se fundamenta em uma verdade histórica
>
> nos dá um relato,
> uma história
> e nos diz
> agora: acredite
>
> e não diz
> conceda a esse relato
> a essa história
> a fé própria da história,
> mas sim: acredite
> aconteça o que acontecer
>
> e isso somente pode ser o resultado

de toda uma vida

aqui está um relato
não se comporte com ele
como diante
dos outros relatos históricos

dê-lhe
outro lugar

na sua vida

eine ganz andere Stelle

Jean-Luc Godard (2007, p. 86)

Contrapõe-se certo relato do cinema, certa história desde as suas origens até os anos 1970, com outros relatos históricos, manifestando a diferença entre um e outros, e os diversos lugares aos quais apontam. O relato do cinema exige um ato de fé, diante da credibilidade à qual aspiram os relatos propriamente históricos, que dependem da veracidade das referências a alguns fatos. Se transferirmos isso para a cena, em vez de relato seria necessário falar de situação (cênica), uma situação de comunicação, de encontro, de pessoas diante de outras. Essa situação, que foi sendo concretizada e entendida ao longo da evolução do teatro de formas sempre diferentes, não demandaria sequer a crença no relato que é construído. O teatro não pede que você acredite no que é contado, mas sim, em primeiro lugar, em quem conta, na situação que está sendo gerada enquanto se desenvolve esse ato, no tipo de encontro e de relação, na forma de se apresentar uns diante dos outros, de agir; é essa forma que tem de ser crível.

Mais recentemente, em um breve ensaio intitulado "O infinito, agora", de abril de 2006, John Berger *insistia* nessa diferença entre fatos que buscam sua realização ao longo do tempo e fatos que são cumpridos de outro modo, que rompem a história a partir de um presente; e talvez por isso, por nos tornar conscientes de que há história a romper, tais fatos sejam mais históricos ainda. No caso de Berger, já não se trata de um ensaio sobre arte, mas sim sobre as formas de resistência e luta social, ou seja, de resistência e luta diante da história. Os movimentos de resistência e rebelião resumem sua promessa a uma vitória que talvez seja alcançada em um futuro. No entanto, esses movimentos, que entrarão para a história, são compostos, diz Berger (2010, p. 18), de inúmeros "momentos incidentais"; as "decisões pessoais, os encontros, as iluminações, os sacrifícios, os novos desejos, os pesares e, finalmente, as memórias que esse movimento faz emergir e que, em sentido estrito, seriam incidentais". Ao contrário das promessas dos movimentos que poderão ser realizadas em um futuro histórico, a promessa desses momentos é realizada em seu próprio acontecer. "Momentos assim são transcendentais", continua Berger (2010, p. 18), "como nenhum 'resultado' histórico pode ser. São o que Spinoza denominava de o eterno, e são tão multitudinários quanto as estrelas em um universo em expansão."

A promessa (política) da arte funciona desse modo, não é uma promessa realizável na história, mas sim *histórica*, porque acontece em um presente a partir do qual se projeta para além da história. Fugir da história é outra forma de afirmá-la, mas a partir de fora. A forma como Berger se refere ao desejo, não como algo sujeito ao seu cumprimento, mas como uma potência colocada em ação, serviria também para entender a forma de ser – política – da arte, e mais ainda, no âmbito cênico, uma pura potência de presente que no ato da sua afirmação permite ver também os seus limites:

> O desejo [a arte] não implica nunca a mera possessão de algo, mas sim a transformação desse algo. O desejo é uma demanda: a exigência do eterno, agora. A liberdade não constitui o cumprimento desse desejo, mas sim o reconhecimento da sua suprema importância. (Berger, 2010, p. 18)

Esses limites da arte, nos quais se baseiam a sua diferença e por isso a sua potência, traduzidos nos termos pelos quais habitualmente entendemos o político, são também a causa do seu fracasso. Mas, como afirma Badiou, sobre o modo de ser da política por trás da épica do socialismo, o fracasso, ou a experiência de uma retirada, de um ausentar-se, torna-se um modo de ser em si mesmo, uma forma de consistência, de imanência, ou, em outras palavras: "A possibilidade do impossível é o fundo da política" (Badiou, 2007, p. 53). Poderíamos afirmar o mesmo da arte?

Terceira hipótese: sobre a possibilidade da política (nem tudo é política)

Se tudo fosse político, como frequentemente se afirma, ficaríamos sem política, o que até poderia funcionar, da mesma forma que no caso da arte, como utopia histórica, ou seja, seria um lugar para não pensar a história (um mundo no qual não fosse necessária a política). Mas a verdade é que não há nada mais contingente que a política. Por isso, é necessário, como no caso da arte – cuja contingência, por sua fragilidade, é comparável com a da política –, começar fazendo o relato da história (da política) na qual vamos nos situar.

Podemos partir do relato, quase mítico de tão fundacional, feito por Hannah Arendt sobre a política no Ocidente. Embora remonte à Antiguidade clássica, como outros muitos que falam das origens, incluindo a do próprio teatro, na realidade esse relato, também como muitos outros, foi pensado para explicar um presente. Arendt remonta ao período de decadência na vida pública grega, quando Platão, após a sentença de morte do seu mestre Sócrates, perde a fé na vida pública e se afasta da pólis para procurar a verdade para além da vida mundana. Essa distância propicia o nascimento da tradição metafísica, construída, portanto, a partir de um gesto político, embora seja por rejeição ao espaço da pólis, que pode referir-se tanto à própria política quanto à arte.

Ao contrário de uma verdade à qual se chega por meio da dialética, Sócrates manteve-se fiel à *doxa*, a opinião que consiste, conforme explica Arendt, na formulação do discurso sobre o mundo tal como nos é mostrado. Por trás da opinião sempre há uma pessoa, ao passo que, por trás da verdade, de uma verdade afastada do mundo dos homens (esse mundo que havia acabado por declarar culpado Sócrates), o que há é um razoamento, ou seja, um discurso abstrato feito não por um homem, mas sim pelo Homem, com a pretensão de se impor além do seu presente. De alguma forma, o homem, em singular, ficaria excluído da verdade que ele mesmo constrói. Essa verdade, que viaja acima do tempo, torna-se um instrumento de poder (ter razão) que acaba achatando-o.

A opinião, como o teatro, não apela para uma verdade fora de si mesma, sua verdade está relacionada com quem a diz; não se apresenta com uma ambição de totalidade, nem mesmo aspira a isso, já que a opinião nasce sabendo que existem outras opiniões; por seu próprio modo de enunciação, nasce com a consciência de sua limitação. A única verdade à qual aspira é o direito de que o próprio mundo, como diz Arendt, possa ser mostrado a cada qual de forma diferente, e que cada qual possa tornar público o modo como lhe é mostrado; a única coisa que há em comum entre todas as opiniões é o fato de que, por trás delas, há um ser humano singular, com nome e sobrenome, não uma massa, nem uma abstração, nem uma dialética. Sua opinião, em contraste com a dos demais, permite-lhe conhecer o que é próprio da sua "verdade" tornada possível ao situar-se ao lado da verdade dos outros. "Esse tipo de compreensão – ver o mundo (tal como dizemos hoje em dia, mais bem frequentado) a partir do ponto de vista do outro – é o tipo de conhecimento político por excelência", diz Arendt (2005b, p. 55). Essa deveria ser, conforme Sócrates, a função política da filosofia, não procurar verdades abstratas, mas sim ser uma ferramenta para chegar a tais verdades (políticas) sempre em movimento e instáveis, como as distâncias às quais se referia Rancière. As opiniões, ao contrário das certezas, não excluem a possibilidade da mudança, mas sim se constroem a partir da sua possibilidade.

A sombra da condenação de Platão à pólis acompanha a tradição política ocidental ligada às democracias, o único sistema de governo, entretanto, que permite continuar pensando a política de forma viável. O triunfo das democracias, anteriormente consideradas, após a explosão dos totalitarismos, como espaços de resistência das ditaduras e hoje vendidas como condição do capitalismo, coloca o pensamento da política em uma situação difícil[2], talvez tão difícil quanto a das artes cênicas.

---

[2] Não vou me estender sobre as formas de compreender e viver as democracias, que estão na base deste ensaio, mas basta folhear os títulos de uma série de trabalhos reunidos no livro *Democracia en suspenso* (Agamben e outros, 2010): enquanto Alain Badiou se refere ao "emblema democrático", Daniel Bensaïd fala do "escândalo permanente", Wendy Brown intitula seu trabalho "Agora todos somos democratas", e Kristin Ross escreve "Vende-se democracia", entre outros estudos, como o de Sheldon S. Wolin (2008), *Democracia S.A.*

Pierre Rosanvallon (2009) destaca três fatos como causas da perda de legitimidade dos sistemas democráticos: a dessacralização do sistema (eleitoral) de representação; a perda de centralidade do poder administrativo, ou seja, das instituições públicas; e a desvalorização da figura do funcionário, ou seja, dos personagens que atuam no espaço público. Essas causas não somente explicam a perda de legitimidade de um sistema de representação político, como também as possibilidades de pensar os modos de representação cênicos. Uma arte pública por definição como o teatro foi necessariamente afetada por essas mudanças na vida política. A retórica dos números, que está na base do pensamento democrático, afetou também a ideia do teatro político. Antes que os movimentos de massa mostrassem o seu lado mais escuro, o caráter político do teatro, como o dos sistemas sociais, esteve identificado com uma concepção numérica: quanto mais público (quanto mais espectadores), mais político, o que, por sua vez, questionava a possibilidade de uma arte política para poucos.

Como resposta do próprio sistema político, Rosanvallon cita três aspectos – cada um mais cênico que o outro – que as democracias atuais desenvolveram para recuperar credibilidade: proximidade, interação e interatividade. Esses três elementos guiaram a transformação das estratégias de teatralidade no mundo cênico contemporâneo; uma evolução que Rancière, talvez de forma excessivamente genérica, define como a passagem do regime da mediação representativa para o modelo do imediatismo ético.

A disfunção do sistema eleitoral e a falta de confiança no voto como forma de intervenção social revelam as limitações de um sistema de representação que deixou de servir para representar os cidadãos nas instituições públicas. A crise das democracias representativas voltou a colocar sobre a mesa o problema que o comunismo, como diz Jean-Luc Nancy, deixou sem resposta; o problema do nós ou da ontologia do comum e, em última instância, a possibilidade do sentido, que, necessariamente, conforme explica o filósofo, somente pode ser sentido à medida que seja "circulação, intercâmbio ou discussão sobre as possibilidades de experiência, ou seja, uma relação com o exterior, com a possibilidade de uma abertura para o infinito" (Nancy, 2010, p. 93).

Nancy, como outros pensadores da política, insiste na falta de fundamento transcendental sobre a qual se assenta a democracia. A mobilidade do conceito de *demos*, sobre o qual deve fundamentar-se o poder social, obriga a um trabalho constante de reconsideração da legitimidade política do poder democrático. Em uma Europa do bem-estar social, das seguranças e das fronteiras, na qual a ameaça do outro, apesar da imigração e do terrorismo internacional, não é, ao menos ainda, suficiente para servir como aglutinador social, a discussão política parece ser guiada unicamente pela necessidade de que o sistema econômico continue funcionando, que as contas continuem sendo positivas. Ao viver-se bem, elemento hedonista que está no pensamento político desde os gregos e que Badiou retoma de Platão, aludindo à "juventude democrática" ou ao "corpo jovem" como paradigma do sujeito político, a democracia funciona. O problema é o que significa "viver bem". A isso Nancy responde: "O bem sem projeto nem unidade consiste na invenção permanentemente retomada daquelas formas segundo as quais pode surgir o sentido", entendendo por sentido o senso comum, ou seja, compartilhado, ou, mais ainda, acrescenta Nancy, o comum como condição e possibilidade do sentido.

O comum fica assim situado no centro do cenário, do cenário político e ao mesmo tempo do cenário teatral. Outras artes, como a dança, a performance ou as artes visuais, estão se aproximando dessa condição teatral, justamente pela necessidade de encontrar esse sentido de comunidade que já não preexiste ao encontro, seja um encontro motivado por questões políticas ou artísticas ou ambas ao mesmo tempo – seremos capazes de diferenciá-las?

A democracia como modo de fazer política, assim como modo de fazer arte, seria o nome dado a uma "forma" permanentemente reinventada de estar exposto ao outro, ou o outro ao de fora, que é, por sua vez, uma forma de viver a partir de uma ausência de fundamento que predetermine o efeito dessa exposição.

No entanto, esse sentido-em-comum, que é a promessa da democracia e da arte na época das democracias, não é cumprido, como acaba concluindo Nancy, dentro de uma esfera política. Pensar que as necessidades do homem podem ser realizadas dentro do projeto político do Estado ou de qualquer outro projeto político aproximaria a democracia de uma forma de totalitarismo, uma possibilidade desenvolvida por Wolin (2009) em seu livro. A política não esgota as necessidades do homem, que passam necessariamente por uma projeção para fora, por um desejo de infinito ou de eterno, ao que se referia também Berger quando falava desses acontecimentos "tão multitudinários quanto as estrelas em um universo em expansão". A democracia, como realização histórica, não tem a função de satisfazer as necessidades do artista, do poeta, do pensador, do cientista, do humanista, do místico ou do apaixonado, mas sim garantir que sejam dadas as condições para que possam continuar existindo artistas, poetas, pensadores, cientistas, humanistas, místicos e apaixonados, inclusive e particularmente sobre suas próprias limitações, sobre seu próprio fracasso, fugindo da lógica da história.

Como disse Artaud (1978, p. 15) – em *Para Acabar con el Juicio de Dios*, ensaio no qual este se inspirou –, "não é o homem, mas sim o mundo que se tornou anormal". Uma ideia que Fernández Liria desenvolve ao definir o lugar que o homem geralmente ocupa como a lixeira *da história*: "É completamente inútil solicitar a essa consistência chamada 'homem' qualquer esclarecimento sobre por que a história seguiu um curso ou outro".

Nesse sentido, enlaçando com a tecnologia que propúnhamos ao início, Nancy (2010, p. 96) se pergunta se o conteúdo próprio da democracia não consistiria "em ter de refletir sobre os limites apresentados nela pela esfera 'política'". A necessidade de um fora da história foi tão insistente no pensamento político contemporâneo quanto a afirmação dessa história como possibilidade de mudança. Uma coisa não funcionaria sem a outra.

Quarta hipótese: sobre a possibilidade da história (nem tudo é história)

"Há histórias que não têm a lógica do passado nem a lógica da salvação.
Seremos capazes de suportar isso?
Estamos aqui."
(Fernando Renjifo. *Tiempos como Espacios*, 2010)

Óscar Cornago trabalha no Centro de Ciências Humanas e Sociais do Conselho Superior de Pesquisas Científicas de Madri. É especializado em teoria e história das artes cênicas e análise comparada das mídias. Faz parte do grupo de pesquisas Artea e colabora com o Arquivo Virtual das Artes Cênicas. Entre seus últimos livros estão *Resistir en la Era de los Medios, Pensar la Teatralidad* e *Éticas del Cuerpo*.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio et al. *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz e Beatriz Eguibar. Madri: Casus-Belli, 2010.

ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Madri: Paidós, 2005a.

ARENDT, Hannah. *La promesa de la política*. Trad. Jerome Kohn. Barcelona: Paidós, 2005b.

ARTAUD, Antonin. *El suicidado de la sociedad*. Para acabar con el juicio de Dios. Madri: Fundamentos, 1978.

BADIOU, Alain. *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

BADIOU, Alain. "El emblema democrático". In: *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz e Beatriz Eguibar. Madri: Casus-Belli, 2010, p.17-26.

BERGER, John. *Con la esperanza entre los dientes*. Madri: Alfaguara, 2010.

BENSAÏD, Daniel. "El escándalo permanente". In: *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz e Beatriz Eguibar. Madri: Casus-Belli, 2010, p. 27-58.

FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos. *Geometría y tragedia*. El uso público de la palabra en la sociedad moderna. Hiru Argitaletxea: Hondarribia, 2002.

GODARD, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Trad. Tola Pizarro e Andrián Cangi. Buenos Aires: Caja Negra.

NANCY, Jean-Luc. "Democracia finita e infinita". In: *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz e Beatriz Eguibar. Madri: Casus-Belli, 2010, p. 79-96.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago, 2010.

RENJIFO, Fernando. *Tiempos como espacios*. De la serie el exilio y el reino. Madri: *Aflera*, 2010. Col. Pliegos de Teatro y Danza, n. 33.

ROSANVALLON, Pierre. *La legitimidad democrática*. Imparcialidad, reflexividad, proximidad. Buenos Aires: Manantial, 2009.

ROSS, Kristin. "Se vende democracia". In: *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz e Beatriz Eguibar. Madri: Casus-Belli, 2010, p. 103-125.

WOLIN, Sheldon S. *Democracia S. A.* La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido. Buenos Aires: Katz, 2008.

O PROCESSO TEATRO

(NOTAS PARA UM PROGRAMA DE TRABALHO)

José Fernando Azevedo

À memória de Reinaldo Maia

"Teatro de grupo": a crítica por um lado e os grupos por outro não poupam esforços para elaborar uma definição. Objeto para a crítica, tentativa autorreflexiva para os grupos, o fato é que não se demora muito a cair numa metafísica da grupalidade. Para o argumento que segue, a expressão "teatro de grupo" designará, antes de mais nada, a política dos grupos. Daí a questão que atravessa este texto: Qual é a política dos grupos?

1. Formas de produção e condição prática

A reiterada discussão sobre formas de produção – que alguns insistem em nomear "modos de produção" – tem nos feito deparar com impasses reais. Isso porque não se define o grupo como forma de produção pela imposição de um modelo abstrato, mas antes verificando a diversidade das práticas.

Quanto aos grupos, nós nos organizamos mais ou menos de maneira cooperativada; de um jeito ou de outro, tentamos horizontalizar nosso processo interno de decisão; visamos mais ou menos a dinâmicas partilhadas de criação e relação com o público; estamos mais ou menos investidos de um espírito combativo na afirmação do "interesse público" do que fazemos e, portanto, engajados na luta por formas públicas de financiamento da produção. Todos esses aspectos, entretanto, refletem princípios norteadores de práticas cuja assimilação tende a dimensionamentos distintos a partir de um confronto com condições tão diversas quanto pode ser a diversidade produzida numa metrópole ou na extensão de um país como o Brasil.

Nesse sentido, São Paulo é uma plataforma de observação privilegiada, não como modelo ou horizonte para a produção teatral brasileira, mas sobretudo porque evidencia um "limite" a ser estudado e superado já na origem de qualquer nova tentativa de ação. O movimento Arte contra a Barbárie mostrou aos grupos a necessidade de um programa político que o Redemoinho tentou estabelecer em âmbito nacional. As conquistas que tivemos em São Paulo, que têm na Lei de Fomento o seu maior alcance, são resultado de uma luta que não se reduz ao confronto com o poder, prática evidenciada na gestão vigente, mas que também se dá internamente. O teor dessa luta não é paulista: abarca a experiência dos grupos no Brasil. Ainda se referindo à plataforma paulistana, o movimento Arte contra a Barbárie foi o sinal de alerta de uma nova percepção do problema da produção cultural, a partir do imbricamento de economia e política, e com ele deu-se a tentativa de responder à altura ao desmanche sistemático (na verdade, uma reestruturação sistêmica) empreendido na década de 1990.

Com a aprovação da Lei de Fomento, em 2002, esse ciclo ganha sua fisionomia própria, mas os limites práticos da lei – trinta projetos aprovados anualmente –, num panorama em que os grupos se multiplicaram, transformaram-na em um campo de "disputa" entre eles, pois "projetos" precisam ser aprovados para que o trabalho continue. Desse modo, podemos afirmar que não soubemos politizar os referidos limites.

Atuamos em grupo, buscamos definir o que seja isso, mas, neste momento, a política dos grupos precisa exceder os próprios grupos. O grupo não é uma invenção dos anos 1990, embora muitos acreditem que seja. Por isso mesmo, o que muitas vezes escapa é o fato de que os grupos surgidos então respondiam a uma conjuntura muito específica. Nossa maior dificuldade é politizar esse "campo" e perguntar: Por que, a partir dos anos 1990, o coletivo se tornou uma alternativa efetiva para a produção teatral? Essa alternativa é efetivamente política ou imediatamente econômica?

Sabemos que a forma de produção a partir do modelo cooperativista, mais ou menos coletivizada, não é a única. Assim, antes de cairmos na abstração de um debate vago sobre formas de produção – uma discussão certamente necessária –, precisamos entender que somos trabalhadores precarizados na forma de uma intermitência sem regra, sendo essa nossa efetiva condição prática. Iná Camargo Costa há anos vem nos chamando a atenção para essa realidade, mas não conseguimos ainda nos ver assim para, consequentemente, estabelecer um outro campo de lutas. Há uma espécie de glamorização involuntária do precário. Logo se vê que a verdade de nossa situação é que ela não é específica. Envolve, antes, qualquer artista ou técnico que se ponha a mexer com arte neste país, incluindo aqueles que atuam na chamada indústria do entretenimento. A experiência dos grupos poderia politizar essa situação, ampliar o seu alcance, mobilizar de outra maneira a imaginação política dos envolvidos.

No que diz respeito aos programas de financiamento, reconhecemos a necessidade de alternativas, mas as condições internas de luta nos levam sempre aos mesmos modelos. Não soubemos inventar alternativas. Negociamos muito. Tal luta tem se inscrito numa outra, a luta pelo fundo público. Porém (posso estar errado), trata-se de uma luta já perdida. Um olhar menos desavisado atentará para o fato de que, no Brasil, dos anos 1990 para cá, um sistema único de cultura vem se impondo, constituído segundo uma "partilha *dirigida*" do fundo público, na forma da renúncia fiscal por serviços sociais de comércio e indústria, gerências de grandes empresas estatais ou o dito capital misto, proveniente de institutos culturais vinculados a instituições financeiras. Com isso, vemos firmar-se um modelo de financiamento e normas de produção e circulação do bem cultural cujo contraponto do Estado não chega a fazer figura, que é quando muito um arremedo performativo à custa de uma disputa de programa diante da gestão do momento.

Essa partilha dirigida fica mais evidenciada quando nos voltamos para a Região Norte, onde o governo já garante isenção fiscal às empresas instaladas na Amazônia. Em uma região em que as condições de vida se defrontam não apenas com a precariedade econômica, mas com os desafios naturais mais extremos, o aparelho cultural, e o teatral em particular, está reduzido à escassez. Ali, a questão da produção confunde-se com a circulação, e a descoberta do "custo amazônico"[1] implica a elaboração de outro modelo, para além de uma redistribuição de verbas. Mas o argumento evidente e real de que não se tem o mínimo é mais forte, e a perspectiva empenhada da luta nos devolve ao plano da partilha do bolo mirrado dos programas existentes.

Os vínculos que estabelecemos com determinados campos da sociedade certamente definem os modelos que inventamos. O fato é que há muito tempo não nos perguntamos pelas alianças que somos capazes de fazer. Neste momento, a questão da continuidade do trabalho dos grupos e, portanto, de seu financiamento, é também uma pergunta pelas alianças que os grupos querem e são capazes de fazer. Isso definirá em muito a política, ou, se quisermos, o destino do teatro de grupo.

2. O campo teatral e a forma

Os defensores do "específico teatral" não explicam *por que* e *onde* o teatro permanece uma "arte pública". Na prática dos grupos, a crítica universitária vem se esforçando por reconhecer uma espécie de teatralidade "descentrada", em que o político, não se "reduzindo" à enunciação imediata, retornaria à cena por suas bordas, na problematização quase sempre simultânea de procedimentos e formas – objetivas e artísticas. Com isso, sugere-se que a fatura estética ganharia nova complexidade. Ora, identificar o "teor político" de uma peça em que se pretende "suspender" ou "deslocar" a política é sem dúvida um trabalho árduo. Mas, nesse campo movediço, o passo para a ideologia é curto. Aliás, o segundo momento desse trabalho certamente deveria consistir em reconhecer o papel das ideias no processo de criação. Se para boa parte dos trabalhos esse papel pode ser nenhum, é fato que programaticamente todo um ideário teórico tem composto o campo das justificativas artísticas e da conformação de projetos. Noções como "teatralidade", "pós-dramático", "performatividade" ou ainda "performatividade narrativa" circulam na cena e na teoria. Se por um lado designam aspectos definitivamente verificáveis no funcionamento da cena, por outro tais descrições analíticas dos procedimentos raramente alcançam o enfrentamento mais efetivo da questão formal, mesmo no que concerne à provisoriedade e transitividade dos processos (aspectos que deverão estar inscritos numa definição consequente de forma). Nesse jogo de forças, no plano das ideias, a atualização constante tornou-se o fim, e a teoria está aí, a serviço das mais diversas construções.

---

[1] Consulte o texto de Paulo Ricardo Nascimento, neste livro.

Atualização, aliás, sempre foi uma exigência entre nós. A ideologia paulista do "teatro brasileiro moderno" não foi outra coisa senão a justificação programática de um impulso de modernização que apenas se confirmava como teatro brasileiro a partir de um teatro mundial. Nesse sentido, no circuito mundial de formas e procedimentos, esse teatro não apenas já nasce moderno, mas tardiamente moderno, ou seja, nele os procedimentos modernos de encenação chegam deslocados, apartados da experiência que os origina e, no entanto, confrontam-se com uma sociabilidade que os relativiza e redimensiona. As tentativas de tirar consequências desse desajuste entre fusos históricos não são muitas, e algumas interrompidas, como no caso de *Café*, de Mário de Andrade, cuja confrontação direta com seu conto "Primeiro de Maio" revelaria a complexidade e o alcance dessa experiência única.

Tomemos, entretanto, a tão reiterada teatralidade. Se podemos compreender teatralidade como uma operação que ponha em movimento e confronto instâncias simbólicas e relacionais, operação da qual resultaria uma certa construção do olhar, portanto um duplo trabalho – mostrar e ver –, o que temos ainda é uma operação no plano dos procedimentos e da produção de sentido. Essa teatralidade configura um momento do teatro, mas não define para o teatro o que seja forma.

Sem dúvida, há teatro quando reconhecemos na cena a capacidade de ativar formas de sociabilidade, fazendo-nos ver ao mesmo tempo o funcionamento de outras. No teatro, a política dos grupos força a compreensão dos níveis e planos de sociabilidade imbricados. Vejamos: o grupo em processo de criação, tendo de ativar a polifonia que o conforma (vozes, funções, relações de produção, procedimentos, técnicas etc.); inscrito num processo social que o excede (a cidade que sedia seu trabalho, disputa de espaços, local onde estabelecerá as relações com um determinado público); confrontando-se com processos de enquadramento (as lutas por manutenção ou por financiamento, quase sempre confrontos com a lei etc.); tentando formalizar processos objetivos e subjetivos (muitas vezes inscritos na própria cidade). O trânsito complexo de um plano a outro conforma o que chamo "campo teatral". É o modo como o trabalho teatral se inscreve e resulta nesse campo que produzirá uma noção de forma.

A crítica efetiva da experiência do teatro de grupo nos devolve a algo como a crítica da economia política, cujos nexos não se revelam sem uma análise formal – para além da descrição de procedimentos – das peças que deveriam trazer as marcas do processo.

3. Para uma noção de forma

O campo teatral é sempre um campo de disputas. Isso quer dizer que a formalização no teatro é sempre o momento em que uma luta ganha sua cifra provisória, permitindo olhar para o processo e nele vislumbrar impasses, limites, avanços, recuos e novas margens. Esse é sem dúvida o cerne da política dos grupos.

Inscrevendo-se num campo ao mesmo tempo real e imaginário de lutas, o grupo tem de se ver diante de processos nem sempre formalizados. O campo vai da negociação à aliança, muitas vezes sem uma mediação evidente. Lançado no imediatismo violento dos confrontos, o trabalho do grupo consiste em internalizá-lo sem se suprimir. Se é a cidade esse campo privilegiado, é dela que o grupo arranca sua matéria, mas é também nela que ele se inscreve. Se não se quer a cena reduzida a um parque temático, a diferença se produz no esforço de autocompreensão, o que inclui o dado novo: ali, onde parte da cidade concede seu depoimento para uma elaboração, essa mesma parte deveria se fazer espectadora atenta e crítica da elaboração. A capacidade de radicalizar tal nexo é um dos impasses atuais do teatro de grupo.

Trata-se de dar conta de processos. O processo de criação teatral deve assimilar os movimentos de um outro processo, e muitas vezes nele se inscreve. Esse outro processo tem forma própria, ainda que não evidente ou difusa. Ocorre, no entanto, que o grupo não está totalmente separado dela. Nesse caso, formalizar é sempre dar também o seu depoimento.

Os procedimentos de que o grupo dispõe, confrontados com essa matéria, não servem mais para enquadrá-la, mas para lhe cavar novas percepções, novos entendimentos, outras relações, outros momentos. Essa formulação não é uma solução de compromisso. Ao contrário, ela não resolve as tensões do processo; antes importa compreender que aquele processo de formalização é sobretudo o trabalho de explicitação das contradições inscritas no campo teatral, inescapáveis, e que não se resolvem nem se superam no plano performativo da negociação.

Com efeito, a qualidade estética de um trabalho é verificada a partir de outro confronto, ou seja, do choque premeditado (embora não controlado) entre uma proposição (projeto ou momento de um projeto artístico) e os meios efetivos para sua consecução; resultará, na fatura poética, sua dimensão estética propriamente dita, e nesta se verificará o sentido e a validade da proposição anterior. Há qualidade estética quando não há dissimulação do confronto e quando essa não dissimulação não se reduz ao enunciado do confronto, mas, antes, à elaboração poética de seus momentos.

O destino dos grupos confunde-se assim com o destino da cidade. Ainda da plataforma paulistana, a disputa pelo território não apenas enquadra a experiência dos coletivos como define a fisionomia de sua cena, que por sua vez não sabe recalcar a adesão a essa ou àquela forma de ação urbana. É no depoimento da forma que se constata o limite entre o "sucesso" (por assimilação e dissimulação) e a eficácia (intervenção) de um trabalho.

4. Otimismo x alegorização

O caminho do teatro de grupo vai na contramão da história recente do país. A ideologia da inclusão no mercado, característica da política implementada nos últimos anos, produziu em dimensão nunca antes imaginada uma "televisação" sem precedentes da sociedade brasileira.

A imagem de uma suposta "nova classe média", produzida em estúdios de publicidade, corresponde a uma "mutação cultural" de efeito avassalador, que reduz o campo da cultura através da massificação. O otimismo grassa e define a fisionomia sorridente do novo tempo, do qual todos estão empenhados em fazer parte, e a mediação é o consumo, num processo de integração a crédito. Se, desde os anos 1990, o teatro de grupo veio fazendo sua tentativa de figuração crítica do desmanche de que era resultado, como esforço de autocompreensão, em grande medida esse movimento não se deu sem uma história da vítima posta em jogo. O depoimento foi o procedimento – e em muitos casos a forma – mais recorrente dessa cena. No momento atual, a vítima converteu-se em consumidor, e a ideologia de uma "nova classe média" fez converter o "trabalhador" em "cidadão a crédito". Não tendo mais a vítima[2], ao teatro cabe não apenas entender o sentido dessa mutação administrada como também produzir as imagens que denunciem o seu funcionamento. E isso não acontecerá sem retornarmos à discussão sobre nosso campo de alianças desejadas. Não se trata, no entanto, de reduzir esse campo a uma disputa de nicho, o famoso "público". Certamente a mudança de assuntos transforma as relações de recepção. Entretanto, sem a refuncionalização dessas relações, pouco avançaremos.

Na cena do teatro de grupo, o trabalho de formalização, inscrito no movimento próprio de sua matéria, consiste em fazer irromper momentos de separação: fazer emergir do emaranhado do processo imagens que sedimentam, ainda que provisoriamente, nexos dessa experiência. A esse trabalho, que estou chamando "alegorização" (não a ideia de uma alegoria como redução abstrata da experiência), aportemos a intenção e o esforço de configuração de uma vivência paralisante, flagrando seu funcionamento ali onde ele parece travar ou cair em repetição. Esse momento é precisamente aquele que, tornado imagem ou gesto, nos permite vislumbrar a margem, o limite e o que nele habita. Como no teatro épico de Brecht, interpretado por Benjamin:

> Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas [...] Mas se a torrente das coisas se quebra no rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra[3].

---

[2] Num debate promovido na última edição do *Próximo Ato*, com Hans-Thies Lehmann, Paulo Arantes fala desse teatro de grupo e também daquilo que Lehmann chamou "teatro pós-dramático", como sendo a cena que elaborou, por excesso de adesão, o ponto de vista da vítima social. De um lado, a inscrição dos grupos na vida da exceção; de outro, aquele teatro de minorias.

[3] Walter Benjamin, "O que é o teatro épico". In: *Obras Escolhidas*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 89-90.

5. Duas aproximações – notas para análises de caso

Em *Quem Não Sabe Mais Quem É, o que É e Onde Está Precisa se Mexer*, a Companhia São Jorge de Variedades quer formalizar sua experiência do campo teatral e, com isso, ver no olho o seu limite. Todo esforço é o de não paralisação diante da força medúsica do processo. A pergunta sobre a capacidade de ação e de alianças está cifrada na frase-coro: "Quem está comigo me acompanha", enunciada por uma figura retrô vinda do futuro. Andamos pelas ruas da Barra Funda, esse bairro de origem operária, de clandestinos (noção que perdeu força de evidência, quando vira série televisiva, assim como *Araguaia* se torna telenovela sobre uma paisagem). Os espectadores, munidos de chaves que lhes permitirão adentrar o "espaço teatral", participam da intervenção encenada, compreendendo em jogo os limites do que seja "participação". O espetáculo então torna-se o inventário desesperado das falas roubadas, dos gestos esvaziados (por excesso de macaqueamento), e o espaço teatral configura-se como uma espécie de cativeiro voluntário, em que artistas e espectadores expiam as dores da revolução adiada. Radicalizado, talvez o cativeiro se convertesse em "célula", o que, no entanto, converteria a cena numa "peça didática", no sentido da *Lehrstück* brechtiana. Mas este é de fato o ponto: a *Lehrstück* era um momento de radicalização, em que, diante dos impasses do engajamento e seus confrontos, Brecht se punha a experimentar e a se interrogar sobre a capacidade efetiva de aliança por parte do teatro. Sua resposta aos impasses do "teatro político" de Piscator fazia do espectador um coatuante; era a fratura produzida pela cena no interior dos aparelhos sociais nos quais pretendia se inscrever. Depoimento radical sobre o estágio do teatro de grupo – ou da política dos grupos, em São Paulo e em certa medida no país –, o espetáculo nos devolve para dentro de um aparelho teatral que os grupos estão ajudando a definir. A condição para que tal definição não se reduza ao mero empenho modernizador de configuração de um aparelho teatral tradicional, ou seja, burguês, é a de que o grupo e o teatro de grupo sejam capazes de elaborar esses impasses, desmanchando-os em efetivas alianças. Não será por acaso o movimento da São Jorge em seu trabalho seguinte (em processo de criação), de volta à rua, na mesma Barra Funda de origem operária – mas com fisionomia hoje diversa –, no trabalho de configuração de coros, a partir dos encontros que tenta produzir.

No caso de *Quem Não Sabe...*, o curioso é que o grupo realiza aquela operação tomando como material textos de Heiner Müller. Ao fazê-lo, no entanto, impõe-se a tarefa de ver de perto, para além da floresta maneirista dos textos müllerianos, sempre rapinados pelas justificativas pós-dramáticas do momento, aquilo que o autor explicita em 1990, num debate sobre os esvaziamentos pós-modernos (e que talvez seja um eficaz comentário à montagem, à maneira de um antídoto a qualquer autoilusão, precisamente ali, onde ela avança):

> O talento apenas é um privilégio; privilégios devem ser pagos: a contribuição pessoal para a autoexpropriação pertence aos critérios do talento. Com o mercado livre desaparece a ilusão da autonomia da arte, um pressuposto do modernismo.

> A economia administrada não exclui a arte. Ela a recupera socialmente. Antes que a arte deixe de ser algo no sentido de uma limitada atividade intelectual, como Marx a descreveu, ela não poderá ser liberada de suas funções. Nesse intervalo, ela continua a ser praticada, também no país de onde venho, por especialistas mais ou menos qualificados para isso. O nível cultural não poderá ser elevado se não for alargado. Na cortina de fumaça dos *mídia* (igualmente em meu país), que impede as massas de perceberem sua real situação, apagando sua memória e tornando estéril sua imaginação, o alargamento se processa à custa do nível. No *domínio da necessidade*, realismo e culinário/"popularidade" são duas esferas inconciliáveis. A fratura atravessa o autor. Na perspectiva das condições sob as quais trabalho, estou em desacordo com a noção de pós-modernismo. Meu papel não é o de Polônio, o primeiro comparatista da literatura dramática, pelo menos em seu diálogo com Hamlet sobre o formato de certa nuvem que, na miséria da comparação, demonstra a efetiva miséria das estruturas do poder. Tampouco, infelizmente, o daquele cigano de uma peça de um ato de Lorca, que leva um oficial da Guerra Civil a um ataque de nervos, dando respostas sem sentido, surrealistas, a perguntas policiais [...] Não posso excluir a política da questão do pós-modernismo. A periodização é a política do colonialismo, enquanto a História tenha como pressuposto a dominação das elites através da moeda e do poder e não se torne História universal, que tem como precondição uma efetiva igualdade de oportunidades. Aquilo que precedeu o modernismo, que traz a marca da Europa, talvez reapareça em outras culturas de maneira distinta, enriquecido desta vez pelas aquisições técnicas da modernidade: um realismo social que ajude a reduzir o abismo entre arte e realidade, *uma arte sem esforço, dirigida à humanidade intimamente* – o sonho de Leverkühn, antes que o demônio venha arrebatá-lo [...] A literatura latino-americana poderia sustentar essa esperança. A esperança nada garante, contudo. O duelo entre indústria e futuro não será travado com canções que embalem o coração. Sua melodia é o grito de Mársias, que arrebenta as cordas da lira de seu divino carrasco[4].

*

Em *Marcha para Zenturo*, o Grupo Espanca!, de Minas Gerais, e o Grupo XIX, de São Paulo, realizam a sua "arqueologia do presente", elaborando-a numa imagem de um futuro que já nos inclui. Em cena, estão os preparativos para uma festa de confraternização entre amigos – e nós, espectadores, já estamos no jogo a partir de quando a personagem Noema aguarda os convidados. A chegada dos amigos vai, pouco a pouco, fazendo-nos imergir numa estrutura de deslocamentos, isolando as vozes sob o aparente jogo da incomunicabilidade. Um *delay,* que faz com que as falas e os gestos se reportem com o atraso das intenções, faz com que a imaginação passe a habitar os hiatos que se produzem, cavando as significações recalcadas.

---

[4] Tradução de José Galisi em sua dissertação de mestrado: "Na Constelação do Zênite". Campinas: Unicamp, 1995.

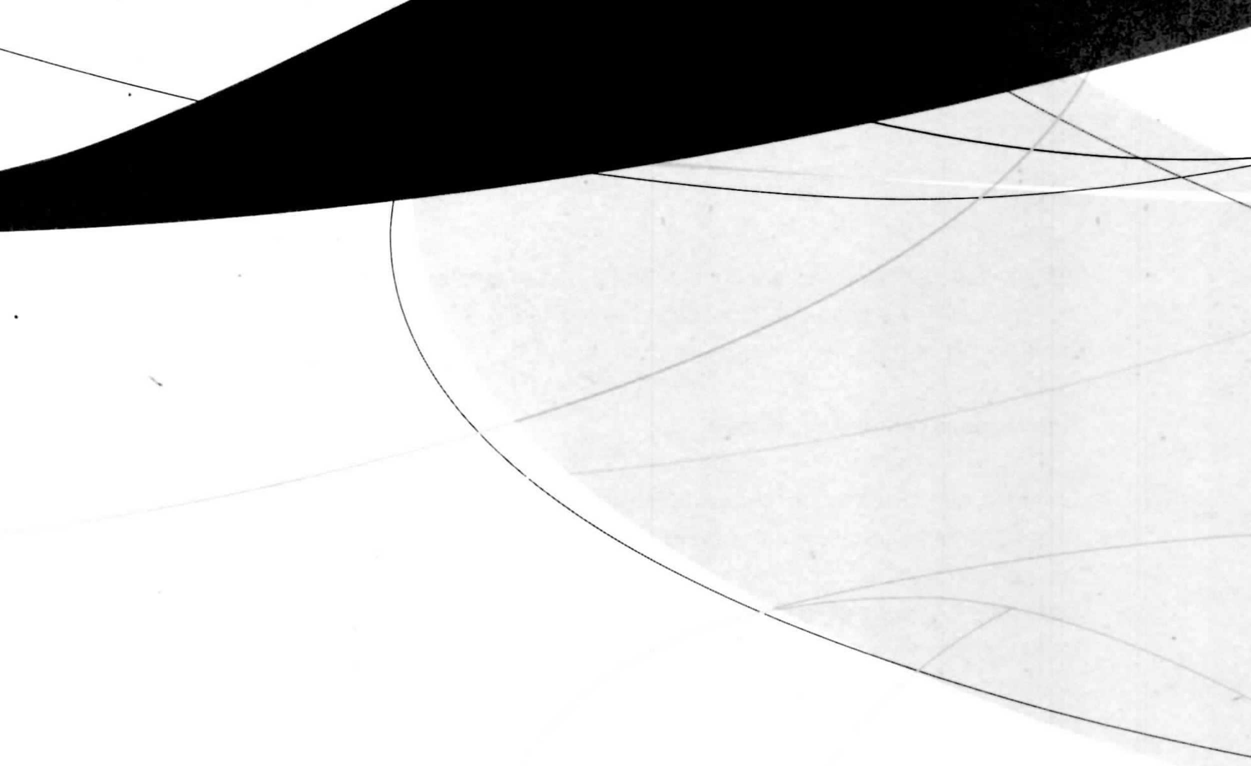
Os que chegam falam de uma marcha que veem por uma janela cujo vão nos atravessa – plateia –, como o olhar do ator atravessando uma quarta parede. Mas já entramos e ficamos *em cena* com Noema; e não conseguimos romper a defasagem, que é também paralisia e que parece determinar nossa experiência de tempo. Os amigos esperam a chegada de um último, que, doente, não se inclui nessa experiência senão em seus hiatos: ele percebe a necessidade de fazer irromper do hiato algo que a marcha lá fora parece anunciar, mas não é capaz de falar e agir sem que sua fala e seus gestos sejam assimilados àquele jogo de anulação. Sua gesticulação é "romântica" e soa ingênua também a nós, que já compreendemos precisamente por que fomos abrangidos/apreendidos pelo jogo. A certa altura, chega um grupo de teatro – animadores de festa –, como quem vem de um passado cavado de um daqueles hiatos do jogo, e encena um resumo das *Três Irmãs* de Tchékhov. Se na peça do russo vemos a renúncia ao presente, vivido como um entretempo, em *Zenturo* o que temos é uma total imersão nesse presente – o passado é uma imagem sem conteúdo, e o futuro uma reposição das imagens do presente. Fazer irromper a experiência do hiato, interrompendo o fluxo das vozes e dos gestos vazios, é aquilo que seria o trabalho do teatro, se o teatro não se reduzisse à mera animação da festa. No final, a saída romântica do amigo doente, o suicídio, não atingirá a cena antes que ela acabe. Até lá, a autoilusão gesticula com seu otimismo aderente. Noema tchekhovianamente arremata: "Eu gostaria de propor um brinde! Que bom que estamos todos aqui, juntos, neste instante. Um brinde à vida! À nossa capacidade de perceber que alguma coisa está acontecendo".

José Fernando Azevedo é diretor e dramaturgo do Teatro de Narradores, de São Paulo; professor da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (EAD-ECA/USP); doutor em filosofia pela USP.

DA RETOMADA AO DISSENSO

NOTAS SOBRE EXPERIÊNCIA E FORMA NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Kil Abreu



Experiência com lastro histórico, mesmo que por vezes precário, o capítulo mais recente do teatro de grupo no Brasil acontece, como sabemos agora talvez com maior clareza, pela revisão "pragmática" das dinâmicas de criação coletiva. O momento atual, cujo ciclo se convencionou demarcar a partir de meados dos anos 1990, é demonstrativo de uma passagem única que assimila o esforço de politização dos anos 1960, a resistência dos anos 1970 e, certamente, até o ensimesmamento dos anos 1980, matizado pela presença importante de grupos que já estavam instalados desde a década anterior.

Quando essa perspectiva é apontada como algo que interessa, mesmo que sua linhagem tenha se dado aos saltos ou em processo de sedimentação adiado ou mesmo interrompido como a própria história do país, é porque nos anos 1990 retomamos de uma maneira relativamente ampliada, e com alguma continuidade, a prática da criação compartilhada, que, entretanto, nem se dá no Brasil inteiro e de modo uniforme, nem nasce, claro, sob as mesmas motivações daquelas existentes nas décadas anteriores. E isso define tanto a novidade da experiência, que estará para o bem ou para o mal de acordo com o momento atual da sociabilidade, quanto a fatura estética que resulta dela.

Uma primeira nota de ressalva quanto a tal contexto é a necessidade de reconhecer que o argumento permanece suspeito em pelo menos um aspecto importante: quando se fala a respeito da interrupção da atividade grupal nos anos 1980, há sempre um equívoco implícito não apenas quanto aos grupos que, reconhecidos no Sul e Sudeste e alguns no Nordeste, continuaram produzindo. Há um sem-número de grupos não reconhecidos nos livros de história do teatro brasileiro que nunca deixaram de produzir e que permanecem em atividade. A maioria atuava em regime de criação amadora, em época na qual o adjetivo não desqualificava e, ao contrário, delimitava justamente o espaço de um teatro livre, não profissional por vocação.

Retomada: o coletivo negociado

O fato é que o teatro de grupo da "retomada" equilibra aqueles princípios de maneira necessariamente instável, o que, no entando, é inescapável. Fruto disso é o surgimento de um período dominado pela especialização, motivado também pelo incremento crescente de escolas e cursos e pela difusão assombrosa de treinamentos e técnicas expressivas, muitas delas visitadas religiosamente como instrumentos de linguagem que se aperfeiçoaram e se desdobraram com os anos. O problema é que, apesar da mão de obra sensivelmente mais preparada, o mercado é para poucos. Por outro lado, o próprio teatro ainda vive a ressaca da chamada década do encenador. Esses fatores, juntamente com a informação da experiência histórica, se não são os únicos, certamente são importantes para definir: primeiro, uma necessidade – criação ou revisão de um modo de produção que em geral não se confunde com o teatro comercial –; e, segundo, um sentimento – resposta ao reinado do diretor, agora diante de um quadro em que o reconhecimento maior dos meios desperta o interesse em processos criativos horizontais, que mais à frente vão gerar uma infinidade de investigações hoje já traduzidas em técnicas específicas, as quais têm base na colaboração, mas resguardam os espaços pessoais, por vezes íntimos, de intervenção. É o caso das dramaturgias e encenações colaborativas e, no limite, da chamada "dramaturgia do ator", talvez o resultado mais curioso desse cruzamento entre o grupo como instituição necessária à sobrevivência e a ação individual como chamado da época.

Na sequência imediata ou agora, mais precisamente no próprio processo de (re)agregação, prepara-se o refluxo de politização da cena. Mas em tempo e circunstâncias novas, como veremos. Para começar pela frente extra-artística, mas que terá resultados fundamentais sobre o trabalho artístico, os grupos reacendem o argumento da arte pública. Cria-se a Lei de Fomento ao teatro na capital paulista e, com ela, um modelo que desafia o paradigma neoliberal de "subvenção", colocando de volta ao Estado a tarefa de mediar o apoio à produção daquilo que é importante socialmente, mas que não sobrevive nas malhas do mercado. Mesmo que o tema e as soluções não se estendam a todo o país com o volume necessário, não são poucos os esforços que dão conta de repor tal questão, muitos deles no plano federal.

Agregação e permanência

Desenhado o quadro em termos gerais, faz-se o balanço do teste de sobrevivência do modelo, das conquistas e seus contraefeitos e da relação entre os processos artísticos gerados nesse ambiente e o processo social. Porque isso a que chamamos *experiência* é em verdade um arranjo que deve incluir aspectos da sociabilidade, no sentido histórico mesmo – o que define muito nossas dificuldades, para o bem e para o mal, em assimilar possibilidades de investigação estética e aspectos da conjuntura que constituem hoje o panorama da produção –, e que resultou em contradições curiosas e impasses importantes vividos neste momento.

No âmbito da organização interna e da permanência dos integrantes, em geral parece que o compartilhamento da experiência, descontado o entusiasmo quase ideológico que sustentou e que sustenta a vida ordinária, encontra limites primeiro em algo aparentemente simples, mas complexo: a convivência coesa. É que a unidade dos propósitos e a dedicação a processos que na maioria das vezes não têm compensações pontuais (não só financeiras, mas estéticas) e se anunciam antes como projetos de vida, mais que projetos "profissionais", nem sempre são duráveis. Isso é o contrassenso, contraste absoluto em relação ao sistema de circulação e trocas dinâmicas ora instituído. E justifica o fato de que cada vez mais o grupo se constitui a partir de "núcleos duros" enxutos e também de uma órbita de participações eventuais.

Em outra frente o apoio institucional à produção, como já foi dito, sem dúvida avançou, mas, paradoxalmente, tende a criar perigosa rotina ao que antes se sustentava em militância, a despeito de ainda ocorrer de forma desigual (basta lembrar a escandalosa dificuldade de um grupo central como a Companhia dos Atores, na terra árida do Rio de Janeiro). Não são poucos os exemplos em que o variado apoio financeiro desvirtua o aprofundamento de projetos. Grupos que têm subvenção para dois, três projetos anuais e que se veem enxugando não só o tempo para a maturação da coisa artística propriamente dita como também o seu motivo mais importante, normalmente condição quando envolve dinheiro público, a extensão social. Um caminho que facilita a sedimentação e a visibilidade do coletivo, mas tem o efeito colateral de aproximá-lo do modo de produção alinhado à mera circulação.

Não deixa de ser relevante também que o Programa de Fomento para a cidade de São Paulo passe pelo teste mais difícil até aqui. De um lado, pela tentativa de estrangulamento que a atual gestão tenta impor à lei através da burocratização do processo de prestação de contas dos grupos. Por outro, surpreendentemente por parte dos próprios grupos, que, diante do velho problema, sem solução nos termos em que a lei está, de manter a continuidade do trabalho dos coletivos já fomentados e a justa necessidade de socialização de recursos, usam um comportamento "igrejeiro" para promover a discriminação pública entre grupos, o que deveria constranger as lideranças que há anos lutam para manter o programa de pé.

Políticas da forma

Pela própria natureza do modo de produção, um atalho interessante para chegar mais próximo da fatura estética e seus impasses atuais é o tema da política das formas, ou das formas do teatro político. Falamos de atitudes e formalizações poéticas com algum interesse na vida em sociedade e na discussão de aspectos que nela podem ser pensados em favor de uma convivência justa. Como sabemos, não estamos tão distantes, nesse quesito, dos tempos em que a definição do que seja o socialmente justo, assim como o seu alcance e os modos artísticos legítimos para fazê-lo, não era uma questão pacífica. Mas, sem dúvida, o teatro de grupo tem sido um privilegiado modo de articular essa relação entre arte e sociedade, por vezes mais deliberadamente, mas nem sempre. Uma e outra disposição, no entanto, não são mera reprodução dos movimentos de adesão ou recusa de temas "sociais" na cena. Falam de perto sobre representações da problemática social que não deixam de ser legítimas por não estarem exatamente alinhadas nas mesmas abordagens.

Por um lado, o teatro político é identificado apenas como aquele em que a apresentação direta e objetiva de demandas e o encorajamento à tomada de posição estão explícitos. A questão é que, para um teatro político assim denominado "por excelência", reivindica-se como termos fundamentais não só o interesse na discussão da vida social, mas também a necessidade de intervenção efetiva na realidade. Trata-se de um esquema, para um teatro crítico pensado nessas bases, em que a clara separação entre o sujeito que critica e o objeto que é criticado é procedimento inegociável. Entretanto, salvo engano, isso há um bom tempo não diz tudo se nós constatarmos que o processo histórico, especialmente nos últimos trinta anos, não é muito animador quanto à clareza que deveríamos ter em relação ao objeto – e que até os anos 1970 tínhamos – e ao ponto de chegada da intervenção.

Em uma época em que o último sobrevivente honrado do socialismo real – Cuba – começa a negociar os termos que antes apontavam um horizonte possível, o problema está primeiro na precária definição do que seja o campo da discussão política. Como complicador, há ainda o fato de que antes disso já estava em questão a eficiência de procedimentos críticos que, por via do sistema teatral moderno mais avançado – o de Brecht –, nos ensinava a ver o mundo como coisa transformável. O certo é que não foi o socialismo como experiência histórica que mobilizou mudanças, mas o próprio capitalismo que nos mostrou que não há coisa mais dinâmica e em permanente e notável transformação que o capital[1], uma transformação dinâmica, no entanto, que age na contramão de qualquer projeto de aspiração coletivista – a não ser os que se instituem como forma-mercadoria e se pronunciam como prontos e úteis à circulação.

Em âmbito local, o quadro, a depender do ponto de vista, complica-se mais ainda, porque as condições objetivas que, no jargão da esquerda, dariam chão para intervenções em favor de mudanças sociais profundas não estão à vista, se é que já estiveram, se não as fantasiamos. Se olharmos um pouco para trás, veremos que, a partir dos anos 1960 – sobre os quais pesa a prova histórica que nos disse que não bastava saber qual dos mundos era o mais justo –, havia pelo menos uma conjuntura em que o enfrentamento entre projetos de poder e de sociedade estava mais delineado e polarizado. A existência de procedimentos estéticos com alguma promessa de utilidade era, então, mais factível. Hoje, sem dúvida, o dado relevante na articulação entre forma artística e conjuntura é que, no momento, há uma resposta notável e crescente à corrida pelo pertencimento social, sobretudo das classes historicamente mais espoliadas, resposta das bases negociadas e pacíficas, sem sobressaltos, que vêm se aprofundando principalmente desde o primeiro governo Lula.

---

[1] Cf. SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

A questão passa a ser, então: com quais motivos uma arte crítica que não queira se contentar com a formulação de uma falsa consciência sobre o real deve se articular e quais objetos devem ser o centro do trabalho crítico? Se este corre o risco de fazer degringolar antigos procedimentos em estéril formalismo (como muitas vezes tem acontecido), qual invenção dialética será capaz de recuperar criticamente a representação? Como o dilema não é fácil, muitos têm sido os caminhos percorridos. Talvez não seja hora de avaliar se eles chegam a algum lugar relevante. O importante é que as tentativas não são fortuitas, mesmo quando parecem. São legítimas e muitas vezes fruto de grande empenho, porque o quadro é confuso.

Portanto, não deixa de ser esperado que grupos interessados em uma aproximação mais lateral, ao menos naqueles termos, do que venha a ser esse campo – posto assim mesmo em gestação – possam aspirar à condição de fazedores de um teatro político. Como as coisas não estão retas nem fáceis, há alguns aspectos incontornáveis: primeiro, como já sabemos na própria carne, a menos que se falseie a realidade, o ponto de chegada desse teatro é incrivelmente mais complexo que aquilo que sempre houve, de maneira que a sustentação do seu discurso nem sempre tem como permanecer rodeando aquele objeto, antes tão claro. Por vezes, o máximo a que se chega, sem que se deixe de ser verossímil e sem cair na ingenuidade, é a uma consideração aproximadamente factível sobre a necessidade da agregação e sobre as injustiças do sistema, nem que, para isso, para que a verossimilhança permaneça de pé, seja necessário lançar mão de abordagens *quase alegóricas*.

Um bom exemplo é o caso do espetáculo da Brava Companhia *A Brava*, em que a história de Joana d'Arc é motivo para uma fábula recortada e suspensa no passado histórico e elege como ponto de chegada o recado humanista e a defesa da militância (não à toa levada às raias do heroísmo, dada a necessidade de delineamento da mensagem). A montagem, com marcações decididas e notável energia empregada pelo elenco na defesa de personagens que representam forças da justiça e da injustiça, não avança para um cotejamento mais objetivo em relação ao presente, em que identificar o injusto da vida virou tarefa do dia a dia de qualquer campanha publicitária.

Objetos ausentes

Nessa relação entre o que vivemos no Brasil atual e sua formalização simbólica, os grupos que intuíram a insuficiência dos esquemas dados colocaram-se em lugar de crise e mantêm nas suas representações um impasse quanto à leitura da conjuntura, traduzido sempre de uma maneira muito demarcada. Vejamos, por exemplo, o trabalho crítico de um grupo como a Companhia do Latão, *Ópera dos Vivos* (2011). O esforço por reconstruir a discussão de 50 anos de cultura brasileira em quatro atos, à luz da razão e com a fé que organiza os argumentos na direção de um posicionamento claro sobre o que foi o Brasil nesse tempo e o que é agora no recorte do campo cultural, tem de ser lido não apenas na conta de um grupo cujas raízes estão em Brecht, mas de um grupo que, ao decidir por um discurso quase didático, ainda que esteticamente ambicioso e inquieto, nos diz por contraste que é preciso falar alto e com todas as letras diante de uma realidade fugidia. E vale lembrar que a mesma companhia tentara antes, com base nos mesmos temas, uma formalização em tudo diferente, tendendo mais ao abandono da estrutura fabular e à experimentação de linguagem (em *Equívocos Colecionados*, a partir de Heiner Müller, 2004).

Um outro caminho tem sido o de assumir, parcial ou totalmente, o aspecto de dificuldade no tratamento dos materiais disponíveis, de maneira que a própria forma denuncie uma crise que vai se instalar com maior ou menor espaço no centro do representado. Se o primeiro elemento do impasse significa aderir àquelas soluções esclarecedoras dadas por meio de uma organização racional do discurso e pelo posicionamento firme, aqui a operação consiste em fazer a mediação entre uma leitura razoavelmente melancólica do real, sem no entanto se conformar a ela, e a indicação da necessidade de reação, que não por acaso tenta pactuar a problemática social com o incômodo pessoal, traduzido em lances poéticos e chave subjetiva. Esse é o caso da Cia. São Jorge de Variedades (*Quem Não Sabe Mais Quem É, o que É e Onde Está Precisa se Mexer*, 2009), do Teatro de Narradores (*Cidade Desmanche*, 2009) e do Coletivo Angu (*Angu de Sangue*, 2007).

Há, ainda, a tentativa de aprofundamento da crise até o paroxismo, momento em que muitas vezes grupos que têm sido reconhecidos nas fileiras de uma cena política de discurso mais direto tendem a espetáculos ainda mais difíceis. É o caso do último apresentado pelo Folias d'Arte, *Êxodos – o Eclipse da Terra* (2010), nascido de depoimentos dos próprios atores, de passagens bíblicas e literárias e da inspiração nas fotos de Sebastião Salgado. Fontes diversas que, não por acaso, são recusas à unidade fabular, vagam como células narrativas dispersas e só encontram organicidade fora do plano material da cena, na direção subliminar que ela persegue: a dedicada especulação sobre o lugar da utopia[2].

---

[2] ABREU, Kil. *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer* – e outras cenas do enfrentamento entre teatro e sociedade. Revista *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas ECA/USP. No

É claro que esses são exemplos de uma cena muito mais ampla e que inclui outros tantos procedimentos não inscritos, muitos deles sem apresentação explícita de demandas, mas com largo conteúdo de discussão social e com soluções formais que recolocam a discussão da política no âmbito do debate sobre a cidade e o espaço público. O mais flagrante entre estes é certamente o Teatro da Vertigem, e especialmente *BR-3*, fruto de uma investigação Brasil afora e, a seguir, representado no Rio Tietê. Na área de uma aproximação ainda mais explícita do real, a ponto do avizinhamento da performance e da quase supressão da qualidade ficcional do relato, está a Cia. Kiwi (*Carne – Patriarcado e Capitalismo*, 2011).

Interessante recorrência nessa cena imperfeita, porque posta a flagrar criticamente o que nos representa, há uma curiosa figura que não está no plano da afirmação dramática, mas, não à toa, no da falta: é o ausente, o morto, o desaparecido. Vem em formas diferentes em todos os espetáculos aqui citados e ainda em outros trabalhos importantes, como os das companhias Clowns de Shakespeare, do RN (*O Capitão e a Sereia*, 2009), Coletivo Alfenim, da PB (*Milagre Brasileiro*, 2010) e da tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, do RS (*O Amargo Santo da Purificação*, 2009, e *Viúvas*, 2010).

Naquela tentativa de configurar a experiência comum, todos esses são, em tais frentes, alguns dos espetáculos que só poderiam ser criados no ambiente favorável do trabalho dos grupos. Eles exemplificam os impasses da sociabilidade que indicam as nossas relações e o nosso sentimento diante da época. Por isso esses laboratórios seminais, apesar das contradições aqui apontadas, têm sido os melhores lugares para a gestação das leituras que tentam dar conta de investigar simbolicamente o Brasil atual.

Kil Abreu é jornalista, crítico e pesquisador do teatro. Pós-graduado em artes pela Universidade de São Paulo (USP). Foi curador dos Festivais de Teatro de Curitiba e do Recife, crítico do jornal *Folha de S.Paulo* e diretor do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura/SP. Foi coordenador e mestre da Escola Livre de Teatro de Santo André. É membro da APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) e mantém estudo sobre o teatro brasileiro contemporâneo como pesquisador do CNPQ.

2. CONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

TEATRO CORAL NA DÉCADA DE 1990:

ESTABELECIMENTO DE NOVAS FORMAS DE TEATRO NAS SOCIEDADES PÓS-INDUSTRIAIS

Erika Fischer-Lichte

Nos países de língua alemã, o teatro dos anos 1990 pode ser corretamente caracterizado, em grande medida como teatro coral (choric theatre). Alguns diretores só criavam formas particulares de teatro coral ocasionalmente, como Robert Wilson em suas produções das obras de Gertrud Stein, *Doctor Faustus Lights the Light* e *Saints and Singing* (Hebbel Theater Berlin, 1992 e 1997); Jossi Wieler em sua produção de Elfriede Jelinek, *Wolken. Heim* (Schauspielhaus Hamburg, 1993); Jan Lauwers em sua produção de *Needcompany Macbeth* (Kaaitheater Brussels, 1996); ou Volker Hesse em sua produção de Urs Widmer, *Top Dogs* (Theater am Neumarkt, Zürich, 1997). Outros criaram teatro exclusivamente – ou quase – coral, como os teatros de Einar Schleef e Christoph Marthaler.

Top Dogs, por exemplo, abordava executivos desempregados que se reuniam em um "escritório de recolocação". O que se desenrolava na performance era uma tentativa grotesca de reciclar as principais vítimas da economia capitalista, reposicionando-as no mercado – embora com poucas chances de sucesso. Aqui, a (re)individualização das figuras parecia nada mais do que estratégias econômicas para adaptar os referidos executivos novamente ao sistema. As cenas corais mostravam o clímax da autoalienação das figuras. Em *Battle of Words*, que consistia em expressões "pré-fabricadas" retiradas do jargão econômico e de gestão, todas as figuras faziam as mesmas ações, ao mesmo tempo, e nada do que realizavam fazia sentido algum. A cena começava com uma luta verbal e física entre os principais representantes anteriores de uma sociedade implacavelmente competitiva, tentando empurrar uns aos outros para fora, terminando em caos. Então, misteriosamente, um corpo coral (body chorus) emergia do caos, transformando o discurso de gestão em som sedutor de marketing e atraindo a "solidariedade"[1] através dos movimentos harmonicamente fluidos e de uma coreografia estilizada.

---

[1] Nota sobre a produção cf. Neumarkt Zürich (1997), *Top Dogs:* Entstehung – Hintergründe – Materialien, Zürich: Kontrast Verlag e Hajo Kurzenberger, "Chorisches Theater der neunziger Jahre". In: FISCHER-LICHTE, Erika, et al. (eds.), *Transformationen.* Theater der neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit, 1998, p. 83-91.

Em *Top Dogs*, a execução de ações performativas por todos os atores trai a total autoalienação de todos os participantes. Mesmo a imagem de uma comunidade harmônica no final da cena era ilusória. Parece apenas uma estratégia inteligente de marketing, prometendo ao consumidor que o mercado irá atender a seu desejo de solidariedade, a sua ânsia de comunidade e de uma experiência comunitária. Em *Top Dogs*, uma identidade fluida e que muda cada vez mais era denunciada como pré-requisito que permita ao indivíduo adaptar-se perfeitamente às demandas sempre mutantes da economia do capitalismo de mercado tardio, para operar bem em qualquer lugar, em qualquer posição ou para qualquer fim exigido pela economia capitalista. Aqui, a visão utópica de uma nova cultura performativa, anunciada por muitas performances do final da década de 1960 e início de 1970, foi rebaixada para nada mais que pré-requisito para o funcionamento tranquilo do sistema capitalista em tempos de globalização. No mundo de *Top Dogs* não há indivíduos, não há comunidade. O que à primeira vista pode parecer um indivíduo é o resultado transitório de estratégias para fazer com que tal figura se adapte a demandas específicas de mercado. Aquilo que parece uma comunidade é, na realidade, um grupo de conformistas autoalienados que nem se importam uns com os outros nem com o substituto fabricado para satisfazer o desejo de experiência comunitária. Embora os espectadores literalmente rodeassem os atores, sendo colocados em andaimes móveis, tal arranjo espacial não convidava a nenhum tipo de construção comunitária. Ao contrário, provocava um olhar frio e distante pelo movimento e pelos diferentes ângulos e perspectivas a que o público era submetido.

Em *Top Dogs*, o que era apresentado como o mundo e o "destino" dos executivos que falhavam aparece no teatro do diretor suíço Christoph Marthaler como a vida diária das pessoas comuns. Em sua produção *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx in ab!* (*Bump off the Europeans! Bump them off! Bump them off!*, no Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, Berlim, 1993), encenada durante quase 15 anos, 11 indivíduos, geralmente feios, parcialmente grotescos, sujos e um tanto desagradáveis, aparecem em ações diárias como sentar-se à mesa, tomar chá, mastigar uma bolacha, ir ao banheiro, contar uma piada etc. Eles continuam em repetições intermináveis que, contudo, seguem padrões rítmicos. Pareciam isolados, incapazes de se comunicarem entre si, quase autistas, difundindo um clima monótono, deprimente, cômico-grotesco ou uma atmosfera estranha, de pesadelo. Não pareciam estar vivendo personagens individuais, mas quase zumbis, sob uma aparência de pessoas comuns, como se fossem fantasmas de si mesmos (*Wiedergänger*). A atmosfera mudava subitamente quando as figuras se juntavam, formando um coro para cantar uma música, como ocorria de quando em quando em certo padrão rítmico. Como coro, cantavam, por exemplo, antigos hinos: *Sicheres Deutschland, schläfst du noch* [Alemanha em paz, você ainda está dormindo], do ano 1650, ou seja, dois anos depois do fim da Guerra dos Trinta Anos; *Wach auf, du deutsches Reich* [Awake, the German Reich]; a canção romântica "In einem kühlen Grunde" [Sob a terra fria], de Joseph von Eichendorff; *Danke* [Obrigado], uma canção escrita e composta para a reunião de todas as igrejas protestantes, realizada um ano antes; *Glühwürmchenidyll* [Paraíso dos pirilampos] de

Paul Lincke; e a obra de 1950, *Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln* [Pintarei meu corpo de preto]. Seu canto muda a atmosfera completamente. Permite ao público esquecer o que parecia uma sala de espera medonha e a forma cruel e venenosa como as pessoas se tratam. Seu canto parece carregar os atores e espectadores para além dessa vida cotidiana revoltante, para criar uma atmosfera que, caracterizada por sua completude, riqueza e harmonia, parece antecipar a utopia da redenção da irritação de uma vida cotidiana mesquinha e insignificante. Depois que o último tom morre, e mesmo essa reverberação já não flutua no espaço, as figuras saem e a atmosfera de tristeza preenche novamente o espaço, afetando e infectando os espectadores, ainda que parcialmente.

Sob nenhuma circunstância o canto cria uma comunidade entre as figuras que o entoam. Ao contrário, o coro de cantores serve como uma espécie de substituto para a comunidade. Relembra tempos passados ou ocasiões raras quando tal comunidade não apenas era flexível como também recém-nascida. Era uma memória melancólica que evocava nos espectadores lembranças nostálgicas de um tempo em que as pessoas conseguiam usufruir de experiências comunitárias. No mundo de *Murx*, esse tempo já tinha se extinguido havia muito. Não permitia que indivíduos nem comunidades surgissem.

Assim, o teatro coral dos anos 1990 parece representar uma crítica contundente às sociedades pós-industriais do capitalismo tardio. O mercado e a internet não precisam de indivíduos – de alguma identidade particular –, só de consumidores e surfistas internautas. Também não precisam de nenhum tipo de comunidade. Suas finalidades são mais bem servidas por conformistas isolados, por pessoas que cumprem suas regras e demandas sem questionar. As sociedades pós-industriais apresentadas e analisadas no teatro coral dos anos 1990 parecem querer transformar os indivíduos que se mostram resistentes a novas tendências em consumidores e usuários da net que se conformam. Aqueles que, por qualquer motivo, se desconectam da sociedade não são vistos como vítimas sacrificadas no altar do capitalismo, globalização e comunicação mundial, mas, sim, como perdedores que poderiam ter se saído melhor, mas não quiseram. E, se não foram capazes de melhor desempenho, era por incompetência própria. A visão utópica de auto-organização e comunidade auto-organizada que une os indivíduos como mentes e corpos, tão comuns no início do século XX[2], parece ter desaparecido da agenda das sociedades modernas ocidentais no final do mesmo século.

Enquanto a maior parte do teatro coral dos anos 1990 apresentava e analisava tal estado de coisas, de uma forma seja distanciada e satírica, seja enraivecida e agressiva, o teatro de

---

[2] Cf. FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual.* Exploring Forms of Political Theatre. London and New York: Routledge, 2005, p. 15-85.

Einar Schleef adotou uma postura completamente distinta. Ele não aceitava o diagnóstico de que não há mais indivíduos e comunidades nas sociedades pós-industriais. Em vez disso, insistia na crença de que indivíduos e comunidades, bem como as tensões entre eles, são uma premissa antropológica, que não há sociedade possível que as possa anular ou evitar, que possa prescindir de indivíduos e comunidades.

Schleef começou sua carreira no início dos anos 1970 como diretor e cenógrafo na Alemanha Oriental (República Democrática Alemã), no Berlin Ensemble. Em 1976, mudou-se para o lado ocidental. Iniciou projetos em Düsseldorf e Viena, mas não os concluiu. Depois de dez anos de procura, encenou *As Suplicantes,* de Eurípides, e *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, no Frankfurt Schauspielhaus (1986). A produção, que durava quase quatro horas, levava o nome de *The Mothers.* Nela, sua primeira produção no Ocidente, Schleef criou uma nova forma de teatro que iria desenvolver em todas as produções futuras até sua morte, em julho de 2001. Em *The Mothers*, ele experimentou, pela primeira vez, o que se tornaria, a partir de então, a marca de seu teatro: o coro.

Schleef criou um espaço único para sua encenação. À exceção das três últimas fileiras de poltronas (destinadas às pessoas da terceira idade ou com necessidades especiais), foram retiradas todas as poltronas. O piso ascendia gradualmente nas fileiras de trás, em degraus baixos, onde os espectadores tomavam seus lugares. Do palco, uma espécie de passarela, também em degraus descendentes, cortava o meio do auditório até a parede do fundo, onde se encontrava um segundo palco, estreito, atrás das poucas poltronas remanescentes. Assim, o espaço de atuação se espalhava atrás, na frente e no meio do público, que ficava quase sempre rodeado de atores.

Havia três diferentes tipos de coro na obra, todos formados por mulheres: o coro das viúvas, vestidas de negro, encontrando-se com Teseu (Martin Wuttke) segurando machados nas mãos; o coro das virgens, vestidas de tule branco na primeira parte, vermelho na segunda; e o coro das mulheres vestidas de macacão vermelho, como trabalhadoras em uma fábrica de munição. Elas ocupavam e comandavam o espaço: o palco na frente dos espectadores; a passarela, onde, particularmente na segunda parte, os integrantes do coro corriam para cima e para baixo, usando sapatos pretos cobertos de metal; e o palco atrás dos espectadores. Eles não só usavam roupas idênticas, mas também moviam seu corpo aparentemente no mesmo ritmo, realizando os mesmos movimentos e falando, sussurrando, gritando, rugindo, uivando, berrando, queixando-se e choramingando as mesmas palavras, aparentemente em uníssono. Contudo, isso não significa que o coro agia como um corpo coletivo no qual a individualidade dos diferentes membros se dissolvia e se fundia nos outros. Na verdade, o coro parecia um campo de batalha permanente entre indivíduos que queriam se juntar à comunidade mantendo sua singularidade individual e a comunidade que busca a incorporação total de todos os seus membros e ameaça com alienação aqueles que insistem em sua individualidade. Assim, havia uma tensão permanente entre os membros individuais e a comunidade que formavam; uma tensão que causava um fluxo incessante dentro do coro, uma dinâmica de transformação em termos da posição do indivíduo diante da comunidade e em relação a ela. Essa tensão não se dissipava; o coro não se transformava em um coletivo harmônico; ao contrário, a tensão se intensificava. Ela se fez sentir como um ato de violência, feito sobre o indivíduo pela comunidade, bem como sobre a comunidade pelo indivíduo, muitas e muitas vezes.

Essa última violência se tornava ainda mais óbvia sempre que o coro se confrontava com outro indivíduo – Teseu ou Eteocles (Heinrich Giskes). O conflito entre Eteocles e as mulheres de Tebas, por exemplo, resolvia-se pela mudança constante de posição na passarela. As mulheres se deitavam sobre os degraus enquanto Eteocles se mantinha de pé acima delas, ou de cócoras enquanto elas se curvavam em direção a ele. A luta pelo poder entre o indivíduo e o coro era combatida através de uma mudança constante de posição no espaço e variando a força das vozes. Quando as mulheres subitamente se endireitavam e, literalmente, rebaixavam Eteocles apenas com a força de seus gritos, ele caía de joelhos e se acovardava.

Em alguns aspectos, o tratamento que Schleef dá ao coro mostra uma ligação com Nietzsche. Pois Nietzsche dizia que o coro é a origem do teatro e que a tragédia é constituída pela batalha incessante entre dois princípios conflitantes: a individualização e a destruição, ou desmembramento. Isso, na realidade, era o que se podia observar nos coros do *The Mothers*. Por outro lado, também fazia lembrar a cena originária do sacrifício (*ur-scene*) descrita por René Girard[3]. Obviamente, Schleef aproveitou-a, tanto quanto possível, como sugere uma passagem no coro em seu livro *Droge Faust Parsifal* [Drug Faust Parsifal]:

> O coro clássico apresenta uma imagem terrível: figuras firmemente presas buscando proteção entre si, embora rejeitem veementemente umas às outras, como se a proximidade com o outro pudesse contaminar o ar. Isso coloca em perigo o grupo em si, que cede a qualquer ataque, precipitada e amedrontadoramente aceitando a ideia de um sacrifício necessário, ostracizando um membro para comprar sua liberdade. Embora o coro esteja ciente de sua traição, ele não reajusta sua posição, mas coloca a vítima na posição de alguém claramente culpado. Esse não é só um aspecto do coro clássico, mas também um processo que se repete todos os dias. O coro inimigo não é feito apenas de milhões de não brancos, pessoas perecendo, saqueadores, buscando asilo, mas também de pensadores alternativos, especialmente aqueles que falam nossa própria linguagem; eles precisam ser destruídos em primeiro lugar, não importa como. E, no entanto, até esse momento

---

[3] GIRARD, S. René. *Violence and the Sacred*. Transl. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

> de reconhecimento, a constelação clássica está viva; o coro e o individual ainda estão em guerra, o relacionamento do indivíduo com outros que estavam previamente isolados uns dos outros continua a ribombar, assim como o relacionamento entre eles e como um todo contra o coro, que espera derrotá-los com sucesso[4].

Embora à primeira vista a descrição de Schleef da situação siga o modelo da cena originária de Girard, ela se desvia em um aspecto importante. Ele não julga nem legitima a violência do coro/comunidade na vítima como violência catártica que salvaria a comunidade de sua destruição total através de violência mútua. Em lugar disso, ele vê tal violência como ameaça permanente, a ser evitada, contudo, de todas as maneiras pela comunidade. Pois, de um lado, ela destrói uma vítima inocente e, do outro, não salva a comunidade da violência entre seus membros. A batalha entre indivíduo e comunidade é um processo constante, que nunca acaba. A tensão que determina o relacionamento entre indivíduo e comunidade não deve ser anulada pela violência comum para com um indivíduo. Não deve ser aniquilada.

Na visão de Schleef, a situação descrita por ele na citação há pouco mencionada não é apenas uma característica do coro clássico, mas também das sociedades modernas, ou seja, da sociedade pós-industrial de seu tempo. Assim, não é de estranhar que a tensão permanente em *The Mothers*, que definia o relacionamento entre indivíduo e comunidade, se ampliasse para o auditório e também definisse o relacionamento entre atores e público. O arranjo espacial que permitia aos atores circundar o público para agir no meio dele sugeria a ideia fundamental entre atores e público de uma comunidade única – talvez até harmônica – formada por dois grupos. Entretanto, essa unidade estava permanentemente sendo desafiada. Sempre que se constituía, a comunidade imediatamente se despedaçava novamente. Em lugar de unidade, existia uma experiência de forças conflitantes. Isso se devia, em parte, ao arranjo espacial ambíguo. A passarela cortava o auditório, o que permitia aos atores atuar no meio do público, mas isso também podia ser visto como ameaça constante de desmembramento em termos do corpo coletivo do público. Além disso, expunha o público à violência a que era submetido pelo coro, quando subiam e desciam os degraus e gritavam ou atacavam com gritos, até que o público se sentisse fisicamente atacado e respondesse, ora retrocedendo, ora se defendendo agressivamente (por exemplo, batendo os pés, ou, ritmicamente, batendo palmas, ou gritando comentários). Aqui, também, uma luta pelo poder acontecia entre coro e público. O coro extático almejava sobrepujar o público causando um estado de êxtase contra o qual se manifestavam indivíduos do público, ou de modo verbal ou de modo físico, retirando-se do auditório. Outros, porém, pareciam sucumbir à unificação com o coro, fosse por medo, fosse por prazer. Havia raros momentos em que coro e público formavam uma comunidade harmônica – momentos de transição antes de outro surto de forças conflitantes entre os dois grupos que transformavam a casa em inferno.

---

[4] SCHLEEF, Einar. *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 14.

Durante e após tais batalhas e unificações, ações comuns nunca eram percebidas por atores e público da mesma maneira, nem acontecia de membros de um grupo atacarem fisicamente membros do outro. Apesar disso, ocorriam batalhas entre atores e público, embora uma comunidade emergisse ocasionalmente, por alguns momentos. Entretanto, não ocorria nenhuma participação direta do público: os atores permaneciam atores e o público permanecia público. Como isso era possível? Parece que nesse caso as interações entre as ações dos atores e as percepções e respostas dos espectadores liberavam certas energias em todos os participantes, que dotavam suas percepções, ações e comportamentos de uma qualidade específica de comunidade em constituição. É muito provável que o ritmo (que nas apresentações de Schleef geralmente era acentuado) tenha tido um papel preponderante.

Desde a obra de Georg Fuchs, no início do século, o ritmo se tornou extremamente importante. Em *The Mothers* – como em todas as obras de Schleef –, o ritmo era vital para o processo de liberação, transferência e troca de energia entre atores e espectadores, para permitir que a energia circulasse no espaço. Tais processos não eram apenas disparados pelos movimentos rítmicos dos atores e através do espaço, mas também pela fala rítmica. Embora a energia que circula no espaço teatral não possa ser nem vista nem ouvida, ela é percebida. O ritmo é físico: um princípio biológico regula a respiração e os batimentos cardíacos. Nesse sentido, o corpo humano é afinado ritmicamente. É por isso que o corpo humano é capaz de perceber o ritmo como um princípio tanto externo quanto interno. Vemos certos movimentos e os percebemos como rítmicos. Ouvimos certas sequências de palavras, certos tons, certos sons, e os percebemos como rítmicos. Contudo, como princípio energético, o ritmo só pode ter impacto se for sentido pelo corpo – da mesma maneira que nossos ritmos corporais são sentidos.

Em *The Mothers*, as energias liberadas pelos movimentos rítmicos e pela fala rítmica circulavam entre atores e público; isso quer dizer que causavam uma liberação e intensificação mútuas de energia. Tais energias podiam se confrontar de modo a dar início a uma "batalha" entre coro e público. Contudo, podiam também unir-se e, dessa maneira, trazer à luz uma comunidade de atores e espectadores em alguns momentos de felicidade que, não obstante, poderiam ser contidos por espectadores individuais. Desse modo, que via as energias poderiam tomar, se nem uma coisa nem outra podia ser prevista? Isso dependeria da intensidade da energia que os atores pudessem angariar e homogeneizar, em cada performance, bem como em cada momento da performance. Dependeria também da resposta do espectador individual, em termos da energia flutuante no espaço, da capacidade de sentir, com e pelo próprio corpo, e da prontidão para ser afetado dessa maneira, de mobilizar seu potencial energético. Mais ainda, dependeria do relacionamento entre espectadores mais ou menos reagentes – além de outros fatores. Portanto, a circulação de energia não pode ser interpretada como dispositivo manipulatório – como sugerem alguns críticos –, mas como um fenômeno emergente. Os espectadores que reagem sentiram a energia emanando do coro e sendo transferida a eles fisicamente, o que fez com que mais energia emergisse e fosse liberada neles. Tal energia, uma vez experimentada pelos atores e outros espectadores, exercia seu efeito sobre eles. Foi a circulação permanente de energia que trouxe à tona o desempenho, bem como a possível comunidade de atores e espectadores.

Essa energia nem sequer exige disposições espaciais específicas. Pode ser liberada e circular enquanto atores e público se encontram no local do palco ou até mesmo antes. Para a sua produção de *Sportstück* (Sportplay), de Elfriede Jelinek, que estreou em 1998 no Burgtheater de Viena, Schleef não pediu nenhuma modificação do espaço teatral tradicional. Apenas colocou o líder do coro no balcão, atrás do público. A peça de Jelinek fala das transformações especiais sofridas pelo corpo humano nas sociedades pós-industriais e, particularmente, pelos corpos de atleta que competem. Em uma cena, o coro de homens e mulheres vestidos com roupas de atleta fazia os mesmos exercícios extenuantes, na maior intensidade possível, por 45 minutos, repetitivamente, até a exaustão. Ao mesmo tempo, repetiam as mesmas frases, em diferentes volumes, tons, entonações, várias e várias vezes, na mesma intensidade. A liberação de energia e circulação no espaço podia ser sentida fisicamente. Vários espectadores se sentiam ofendidos depois de alguns minutos e saíam do auditório. Aqueles que ficavam expostos ao que estava ocorrendo no palco sentiam como um campo energético se constituindo entre atores e espectadores, o qual se intensificava mais e mais enquanto duravam as repetições. Aqui, uma comunidade de atores e espectadores surgia apenas pela circulação de energia entre eles, a qual, na troca de forças, permitia que surgisse uma espécie de união, muitas vezes harmônica, embora a tensão permanecesse. No final da cena, quando os atores caíam no chão, os espectadores pulavam dos assentos e os ovacionavam, de pé, trazendo assim a própria energia mobilizada durante a encenação[5].

Como o teatro de Schleef era um teatro coral, como o impacto do coro era muitas vezes sentido como ato de violência, um ataque ao espectador, e como cada uma das performances era realizada como uma negociação do relacionamento entre indivíduo e comunidade, alguns críticos acusaram esse teatro de fascista – principalmente aqueles críticos que haviam defendido fervorosamente o teatro político dos anos 1960 e 1970 como teatro iluminista. Eles viam os coros de Schleef como uma recaída no barbarismo. Ignoravam completamente que estava surgindo um novo teatro trágico, um teatro que lidava com a *conditio humana* como uma condição trágica e, apesar disso, negava a necessidade de sacrifício. No teatro de Schleef, indivíduo e comunidade não podem ser concebidos independentemente um do outro. Há uma batalha constante e sem vencedores entre os dois, o que deve permanecer enquanto a sociedade humana existir. Assim, ninguém deve proclamar que o conflito pode ser resolvido pelo mecanismo do sacrifício, pelo direcionamento da violência de todos contra uma vítima. Um sacrifício é incapaz de conter a comunidade. A sociedade só pode existir como um conflito permanente entre indivíduo e comunidade. Tal conflito só poderá ser resolvido temporariamente, em raros momentos, quando há harmonia entre todos os membros de uma comunidade. Entretanto, essa harmonia não acontecerá através de sacrifício. Não pode ser planejada. Surge de modo imprevisível, como resultado da união fortuita de energias que podem ser divididas novamente e confrontadas no momento seguinte. Não há sacrifício, nem crenças, ideologias, convicções, ideias comuns, ações realizadas em conjunto, experiências compartilhadas capazes de unir uma comunidade. De acordo com Schleef, é uma necessidade antropológica que leva indivíduos a formar uma comunidade, bem como a manter sua individualidade, ao mesmo tempo. Uma não pode existir sem a outra, embora uma seja constantemente ameaçada pela existência da outra. Não há como sair dessa constelação. Uma dialética viável entre solidão e vivência comunitária é inconcebível. Assim, a posição realizada e sugerida pelo teatro de Schleef é radicalmente oposta às visões utópicas ingênuas de comunidades de épocas anteriores, do início do século XX, do final dos anos 1960 até o início dos anos 1970.

---

[5] Sobre a produção de Schleef de *Sportstück*. Veja também Christina Schmidt, *Tragödie als Bühnenform*. Einar Schleefs Chor-Theater, Bielefeld: Transcript 2010, p. 35-104.

A *conditio humana*, como incorporada pelo teatro de Schllef, também implica um relacionamento particular entre corpo e língua, corpo e mente. Pode-se presumir que, assim como um ritmo compartilhado geralmente sincroniza os movimentos do corpo e o recitar da voz das passagens do coral, havia, se não harmonia, ao menos uma correspondência entre corpo e linguagem. O ritmo compartilhado, contudo, funcionava como local e meio de outra batalha. Por um lado, a linguagem tentava forçar seu ritmo nos corpos, inscrevê-lo nos corpos e subordiná-los à sua ordem simbólica. Por outro, os corpos se rebelavam contra essa tentativa. Tentavam forçar um ritmo que costumava distorcer a ordem sintática sobre a linguagem, de forma que as sentenças já não fizessem sentido e a ordem simbólica da linguagem fosse destruída. Ninguém saía vencedor nessa batalha; ao contrário, havia uma mudança permanente entre a ordem simbólica da linguagem e a ordem extática do corpo. Enquanto a linguagem tentava subordinar o corpo extático à sua ordem simbólica, o corpo buscava solapar e subverter a ordem simbólica da linguagem, dissolvendo-a no turbilhão de seu êxtase.

Tal batalha entre corpo e linguagem também lembra as ideias de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia. O desempenho dos coros poderia ser visto como uma batalha entre o princípio dionisíaco (incorporado pelas danças extáticas, pelo correr e por corpos que caem) e o princípio apolíneo (incorporado pela ordem simbólica da linguagem). Contudo, no caso dos coros de Schleef, o resultado da batalha nunca era previsível. Sempre que a performance continuasse, a batalha ia e vinha, sem resultar em um vencedor.

Como na tradição ocidental a linguagem costuma estar relacionada à mente, a batalha entre corpo e linguagem também pode ser entendida em termos do relacionamento entre corpo e mente. Parece que também é concebida como um conflito constante que pode ser ajustado apenas temporariamente. Afirmamos em outro ponto que a energia que emana do corpo dos atores causa nos espectadores um sentimento de que aqueles estão presentes de modo não usual e especialmente intenso, e que isso confere aos espectadores a capacidade de sentir sua própria presença de modo especialmente intenso[6]. Isso equivale a dizer que, ao sentir a experiência do corpo dos atores com energia, os espectadores parecem sentir os atores e a si próprios como mentes incorporadas, isto é, como seres humanos no sentido enfático da palavra. Como vimos, na produção *Sportstück*, de Schleef – como em todas as suas produções –, a energia emana do coro, circula no espaço, é transferida para os espectadores e os mobiliza em seu próprio potencial energético. Portanto, podemos concluir que eles sentem os atores e a si mesmos como mentes incorporadas.

Assim, temos de diferenciar duas posições. O coro realizando uma batalha constante, sem fim, entre corpo e mente, com domínios mutantes que não permitem a supremacia permanente de um ou outro. O que ocorria entre coro e espectadores, contudo, era a experiência do outro e de si, como mente incorporada. Como havia apenas raros momentos de harmonia entre indivíduos e comunidade no palco e entre coro e espectadores, havia também raros momentos em que os espectadores sentiam os atores e a si mesmos como mentes incorporadas. Esses eram momentos de realização, que proporcionavam algo que, por causa da condição humana, não pode durar, mas tem de permanecer transitório e efêmero.

Com *The Mothers,* Einar Scleef lançou as bases de seu teatro trágico, baseado no coro. Continuou a desenvolver esse conceito sem jamais retornar à tragédia grega, até sua última produção, *Verratenes Volk* (Betrayed People), exibida no Deutsches Theater Berlin, em 2001, na qual ele próprio aparecia no palco como Nietzsche, declamando trechos do *Ecce Homo* durante 45 minutos[7].

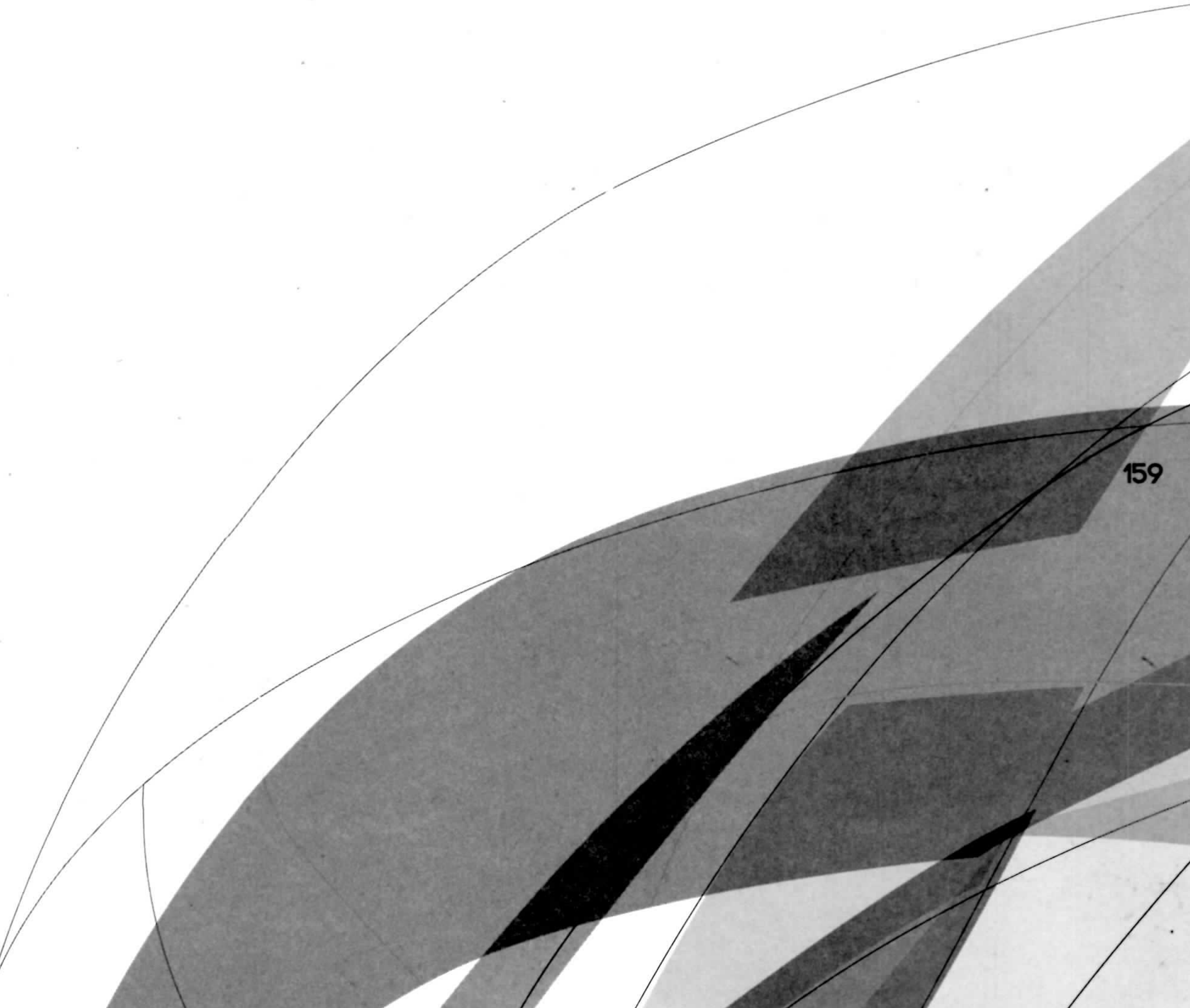
No livro que causou escândalo, Nietzsche havia desenvolvido uma teoria a respeito da origem do teatro grego, do ritual de sacrifício, para lançar as bases de um novo teatro, o teatro do futuro, que ele viu parcialmente realizado no teatro musical de Richard Wagner. Einar Schleef foi buscar no teatro grego antigo, e em particular no coro, uma forma contemporânea de teatro trágico, um teatro que espelhava o relacionamento complicado e constantemente mutante do indivíduo e da comunidade, da mente e do corpo, um relacionamento *que só pode ser* transferido momentaneamente em estado de harmonia ou constante equilíbrio. O teatro trágico, que renasce aqui do coro, é um teatro de violência também para seus espectadores, um teatro que fere física e espiritualmente e, ao mesmo tempo, opõe-se ferrenhamente à ideia de sacrifício. Schleef não recorreu ao teatro grego para construir e comunicar uma nova imagem da cultura ou do teatro grego, nem para enfatizar sua fundamental estranheza e inacessibilidade, nem tentou tropicalizá-lo fazendo referências a problemas sociais e políticos. Ele recorreu ao teatro grego porque viu o coro como uma condição indispensável do teatro clássico. E era isso que ele estava buscando – infelizmente num tempo em que o sentido do trágico havia se perdido completamente.

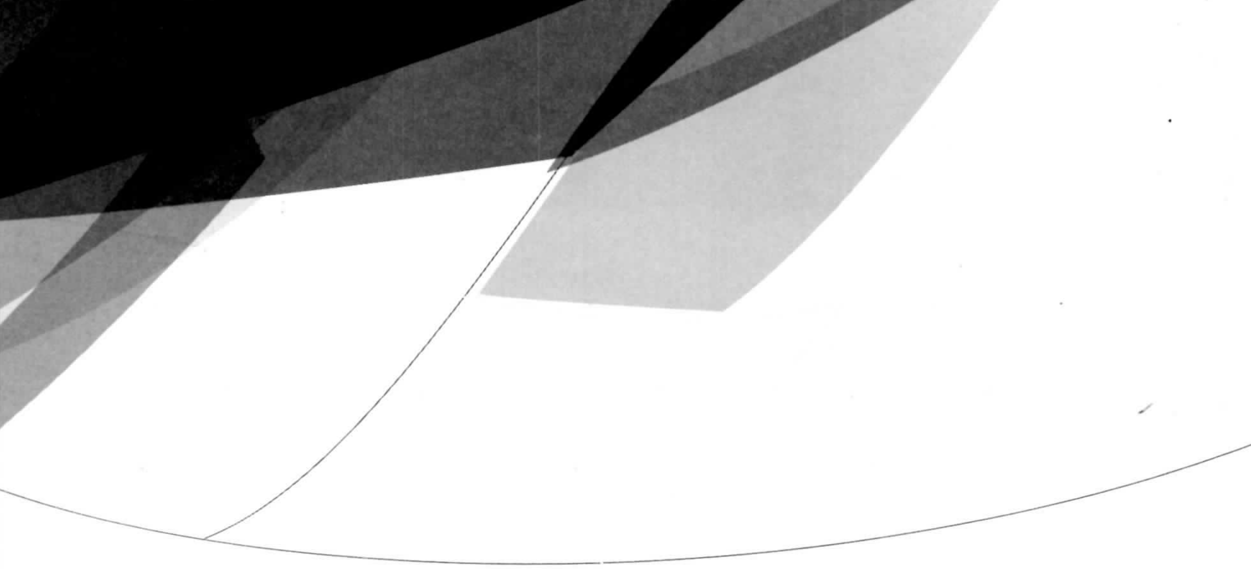
---

[6] Cf. FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

[7] Cf. SCHMIDT. 2010 (note 5), p. 163-350.

Erika Fischer-Lichte nasceu em Hamburgo, em 1943. É professora de estudos teatrais e diretora do Instituto para Estudos Avançados da cadeira de Interweaving Cultures in Performance da Freie Universität, Berlin. De 1995 a 1999 foi presidente da Federação Internacional de Pesquisa Teatral. Suas áreas de pesquisa incluem estética, história e teoria do teatro – particularmente semiótica e performance – e teatro contemporâneo. Atuou como professora convidada nos Estados Unidos, Rússia, Índia, Japão, China e Noruega.





GESTOS TRANSCULTURAIS - ENGAJAMENTO COLETIVO NO TEATRO, PRÁTICA DA SEPARAÇÃO E CRISTALIZAÇÕES INTERMEDIÁRIAS

Günther Heeg

Além do teatro de diretor – Além da cultura nacional

O teatro de diretor, orgulho e alegria da história recente do teatro alemão, tem o futuro atrás de si. Seu ápice foi alcançado no século passado, nas décadas de 1970 e 1980 e, muito destacadamente, nas duas Alemanhas. Trata-se efetivamente de um teatro de diretor, já que impõe a concepção do diretor e do dramaturgo no palco. Essa concepção está fundamentada preferencialmente na interpretação dos clássicos. Eis a grande força do teatro de diretor: interpretar de forma nova autoconceitos culturais de outros – particularmente para enfatizar a identidade cultural em tempos de crise. Seu ponto fraco é o domínio do significado sobre a presença sensual dos elementos do teatro. No teatro de diretor, um teatro de interpretação, o conceito de narração domina o discurso, o corpo, os gestos e movimentos, o espaço e a luz. Tudo se curva à lógica do significado, sendo seu propósito ilustrar e acreditar que a proximidade é o efeito resultante. É esse âmbito simbólico da cultura nacional que o teatro de diretor referencia tanto no teatro da República Democrática Alemã (RDA) quanto no da antiga República Federal Alemã. O teatro de diretor é o grande salvador do teatro nacional. Dois teatros alemães competem pela soberania da interpretação da cultura nacional; pelo menos assim foi até a revolução de 1989.

Com a queda do "Muro do Tempo" (Heiner Müller) que separava o Leste do Oeste, e com a dinâmica da globalização, o conceito da cultura nacional perdeu sua autoridade. A sobreposição das culturas busca modos abertos e flexíveis de interação com o outro, busca espaços culturais de trânsito, busca gestos transculturais de troca/intercomunhão. Esse é o momento histórico em que o teatro da Alemanha e da Europa de modo geral trabalham para se tornarem atraentes; momento em que a criatividade coletiva se manifesta. Os coletivos de teatro, que agora se tornam cada vez mais livres da direção de líderes carismáticos (como foram, por exemplo, Grotowski e Kantor), almejavam ganhar, através da participação de muitos e do indivíduo, uma maior extensão de diferença e diferenciação cultural; almejavam ganhar uma extensão maior de obstinação em performance, espontaneidade e percepção sensual. Em lugar de um teatro de interpretação, um teatro de gestos. Em lugar de um teatro que enfatiza o todo, um teatro de formas que dá proeminência ao outro e que liberta as energias da dissensão. Em lugar de um teatro que invoca a nação cultural, um teatro de múltiplas comunidades compartilhadas. Esses são os "motivos" que se tornam eficazes no trabalho do teatro coletivo. Para tanto, contudo, é preciso que o processo de contenção coletiva tenha se tornado, ele próprio, o centro da atenção e tenha se exposto para si próprio. Disputa e conflito são os pré-requisitos e os ingredientes da criatividade coletiva – uma criatividade que atende ao desafio do outro. "Ich glaube an Konflikt, sonst, glaube ich an nichts"[1]. O credo de Heiner Müller remete-nos a uma prática cultural essencial, a prática da separação.

---

[1] [Eu acredito em conflito – fora isso, não acredito em nada.] MÜLLER, Heiner. "Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts". In: H.M., *Gesammelte Irrtümer 1*. Entrevistas e conversas. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1986, p. 69.

Separação

No curso do diálogo com Boris Groys e Rüdiger Safranski, Heiner Müller enfatiza, antes de sua morte, a importância politico-cultural da prática da separação:

> Was ich ganz wichtig finde, es geht jetzt um die Entwicklung der Fähigkeit, Differenzen zu leben und Differenzen anzuerkennen, und das Trennen muss gelernt werden, das, was trennt und nicht das, was einigt. Und auch der Respekt vor der Differenz und vor dem Anderen[2].

O comentário de Müller abre a possibilidade de uma política de separação, em que as práticas estéticas se juntam a posições e ações éticas. Gostaria de descrever três dessas políticas de separação que são significativas, porque anunciam outras, bem como perspectivas de possibilidades transculturais de "In-Gemeinschaft-Sein"[3].

a) Separação da comunidade

Wallenstein por Rimini Protokoll

Durante o *Schiller-Tage* de 2005, a performance alemã da companhia Rimini Protokoll apresentou *Wallentstein* em Mannheim. À primeira vista, há pouca semelhança com a tragédia de Schiller do mesmo nome, já que apenas alguns poucos versos de Schiller são recitados. Apesar disso, a performance deixa que Wallenstein de Schiller apareça marcadamente sob uma nova luz, bem como uma nova recepção, que manteve a peça cativa por um longo tempo. Por volta de 1800, Hegel trouxe o conceito da tragédia grega como um meio estético de fomentar o espírito da pólis-comunidade. O conceito de que no declínio fica visível o alvorecer de uma nova reconstrução, reconciliada com a comunidade, dominou por cerca de 200 anos não só a compreensão do trágico, mas também a concepção dialética do curso dramático da história. Hegel, que, aliás, ligou a tragédia estritamente à pólis grega, já sabia que o Wallenstein de Schiller não cabia dentro desse conceito – a despeito da recepção de Schiller.

> Hegel kritisiert an Schillers *Wallenstein* das Ausbleiben der Versöhnung, den Mangel

---

[2] [O que vejo como supremamente importante é o desenvolvimento da capacidade de viver e reconhecer as diferenças; aqui, a separação deve ser aprendida: aquilo que separa e não aquilo que une. E também o respeito pela diferença e pelos outros.] MÜLLER, Heiner. *Mythos Nation.* Ein Gespräch über das Metaphysische in uns. Entrevista com Heiner Müller, Boris Groys e Rüdiger Safranski. Frankfurt/Main: Raddatz in Theater der Zeit 1, 1996, p. 18.

[3] NANCY, Jean-Luc. "Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des 'Kommunismus' zur Gemeinschaftlichkeit der 'Existenz'". In: *Gemeinschaften.* Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Joseph Vogl (ed.), Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994, p. 167.

> an höherer vernünftigkeit. Das Stück ist realistisch: der Gang der Handlung schleift den Triumphbogen der Theodizee[4].

Nas palavras do próprio Hegel sobre *Wallenstein*, o choque desse processo é fortemente retumbante:

> Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als Theodizee [...] es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! Der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich! Dies zerreißt das Gemüt, daraus kann man nicht mit erleichterter Brust springen[5]!

Horrível e devastador é para aquele que, como Hegel, vê a derrocada do indivíduo como reconciliação e justificativa da comunidade da pólis e, portanto, sacrifica o singular e finito pela vida do espírito dessa comunidade. Aquele que não tem interesse nisso poderá perguntar se a vida finita, detestada por Hegel, também poderia conter a possibilidade de "viver finitamente"/ finalmente viver a vida, desde que não esteja subordinada a algo maior. "Viver finitamente" é o impulso secreto que vem do *Wallenstein* de Schiller diretamente para nosso presente, e Rimini Protokoll (Helgard Haug e Daniel Wetzel) sentiram esse impulso. É característico de sua abordagem trabalhar com os assim chamados experts do dia a dia, que no processo descrito são procurados – e encontrados – nas proximidades do respectivo local da performance. Isso nada tem a ver com teatro documental, já que as performances despertam ceticismo relativo ao poder da documentação e buscam decisivamente apagar a linha que divide fato e ficção. Os especialistas do dia a dia em *Wallenstein* são Rita Mischereit, proprietária de uma agência de encontros; Esther Potter, astróloga certificada; Wolfgang Brendel, ex-chefe de garçons no Hotel Elephant; Friedemann Gessner, engenheiro eletrotécnico e fã de Schiller; Robert Helfert, antigo Luftwaffenhelfer em 1944/1945 (ajudante da força aérea alemã manipulando um capacete contra os bombardeios anglo-americanos); Ralf Kirsten, delegado em uma delegacia; dr. Sven-Joachim Otto, juiz em um tribunal social em Heidelberg; Hagen Reiche, vereador em Mannheim; Dave Blalock e Darnell Stephen Summers, veteranos do Vietnã e ativistas antiguerra. Nenhum deles tem um papel na peça de Schiller. Apesar disso, todos contam sua história e, a partir daí, surgem afinidades ocasionais com pessoas e ações do *Wallenstein*. O astrólogo, por exemplo, faz alusão a Seni; a funcionária da agência de encontros

---

[4] [O que Hegel criticava no *Wallenstein de Schiller*, diz Heiner Müller, era a falta de reconciliação, a carência de uma racionalidade maior. A obra (peça) é realista: a ação pulveriza o arco da teodicidade.] MÜLLER, Heiner. *"Zu Wallenstein".* In: *Heiner Müller*. Werke 8. Schriften. Frank Hörnigk (ed.). Frankfurt/Main, 2005, p. 274.

[5] [Quando a obra acaba, acaba tudo, o âmbito do nada, a morte permanece vitoriosa, nada termina a não ser a teodicidade [...] apenas a morte se ergue contra a vida e a morte, inacreditável, desprezível, prevalece sobre a vida. Não é trágico, é horrível. Isso arranca a mente; disso ninguém sai ileso!] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *"Über Wallenstein (um 1800)".* In: *Schillers Wallenstein.* Wege der Forschung 420. Fritz Heuer e Werner Keller (eds). Darmstadt: Wissenschaftiche Buchgesellschaft, 1977, p. 15-16.

nos lembra a Condessa Terzky; os soldados compartilham experiências da guerra; o delegado de polícia pode ocasionalmente ser ligado a Octavio Piccolomini; e o assassinato da carreira política do dr. Sven-Joachim Otto faz alusão à ascensão e queda do general Wallenstein. O objetivo de Rimini Protokoll não é nem uma atualização de Schiller através da relocação do ambiente no dia a dia contemporâneo, nem a trivialização de Schiller. Não se trata, aqui, de desiludir e desmontar nem Schiller nem os especialistas de todos os dias. Suas histórias não são denunciadas, mas levadas a sério por aqueles que as apresentam e pelos produtores, que as juntam e arrumam. A arte é necessária também aqui. Nada aparentemente instantâneo nos fala, a não ser um autorretrato, formado para a narrativa dos protagonistas. Contrastando com o procedimento normal das tragédias, contudo, as histórias isoladas não são combinadas em uma história de desenrolar dramático. Como as autorrepresentações são indubitavelmente marcadas por história pessoal, por dialeto, gestos e hábitos, o singular, finito e aleatório, levanta-se aqui. A contingência e a insistência das histórias referem-se a ligações possíveis e múltiplas e a conexões para além de si: gestos singulares, gestos do singular. Em contraste com Schiller, mas com referência a ele, os protagonistas desse *Wallenstein*, que emanaram da comunidade da tragédia, recebem a dignidade da vida finita.

b) Separação de texto e corpo

Experiências texto/corpo em *MassakerMykene* pelo *theatercombinat* de Viena

O *theatercombinat* levou dois anos para conseguir uma exploração coral de *Agamemnon*, de Ésquilo, e de um fragmento de *Fatzer*, de Brecht. Durante dois anos seus integrantes trabalharam nos projetos *MassakerMykene*, no antigo abatedouro Sankt Marx, sob uma ponte rodoviária em Viena, onde se deu início a uma série de publicações de progresso e duração imprevisíveis (entre 5 e 26 horas). As premissas do trabalho:

> Das theatrale Geschehen ordnet sich nicht aus der Identifikation des Spielers mit einer Figur, nicht aus der Zuteilung der unterschiedlichen Textstrukturen in Spielergruppen, sondern aus dem [...] gleichberechtigten Wechseln, Tauschen, Gegenüberstellen aller Spieler mit den Texten, bei Präzision der rhythmischen Unterschiede der Texte und Situationen. Jeder Spieler soll das Ganze im Auge haben, nicht nur einen segmentierten Part, sondern alle Parts in ihrer genauen, konfliktreichen Differenz[6].

É o que diz o comentário que acompanha o trabalho continuamente. Aqui podemos ver o engajamento com a peça ditática de Brecht, porém, acima de tudo, podemos sentir o engajamento com o conceito de encarnação que dominou o teatro da Europa Ocidental do século XVIII. Nesse momento, a experiência chocante do desabrigo transcendental ansiava por um reconhecimento sensual da falta de sentido – o teatro literário torna-se o local onde as palavras vão encarnar e as ideias imediatamente adquirem forma corpórea. Tratados da arte da performance descrevem diligentemente como o significado de um texto dramático é animado pela voz e como deve ser expresso por posturas corporais, gestos e movimentos. A completa subordinação e assimilação do corpo é algo que Artaud descreveu com a imagem do demônio do mal, que lhe havia roubado o corpo, como forma de desapropriação e violência. Separar a correlação forçada entre significado textual e corpo no modo de encarnação e de expor os conflitos entre texto e corpo (texto/corpo) é o objetivo do trabalho do teatro coletivo do *theatercombinat*. Assim, não lhes interessa o papel, aquele meio-termo imaginário entre texto e corpo, mas sim estão interessados no ritmo, na divisão entre – nas palavras de Julia Kristeva – o "semiótico", a articulação e mobilidade corporal idiossincrática e o "simbólico", a abstração da ordem simbólica de todos os elementos corporais do texto[7].

---

[6] [Eventos teatrais são ordenados não pela identificação do performer com um personagem, nem pela distribuição de diferentes estruturas textuais em grupos de performers, mas por mudanças, trocas, confrontos equitativos de todos os performers com textos e pela precisão de diferenças rítmicas de textos e situações. Cada performer deveria ter em mente todas as partes do texto em sua exata diferença – que é repleta de conflito.] Veja *MassakerMykene von Aischylos und Brecht*. Ein Projekt des theatercombinat, Material 1, p. 5.

O ritmo do texto preserva o conflito entre o geral da ordem simbólica e o singular. A repetição desse conflito através dos atores do *theatercombinat* é uma questão política também. "Der Textgibt einen bestimmten Rhythmus vor, als Reibungspotential für Spieler/Zuschauer. Er organisiert [...] die Gesten/ Ausdrucksmittel/möglichen Konstellationen"[8]. Os atores sentem esse ritmo, por exemplo, na estrutura textual de *Fatzer-Vers*. Quebras de falas, pontuações, extensão das falas – tudo transforma as letras em uma "partitura da fala". É a marca do corpo do escritor, cuja articulação e cujo fluxo determinam a fluência e a cesura da própria escrita, dominando, portanto, o ritmo do texto, perturbando significação e significado. Porém, os atores do *theatercombinat* não se contentam em reconstruir o ritmo de Brecht ou Ésquilo. O trabalho textual não é apenas "executar a partitura com precisão" e receber uma "familiaridade física do material em sua inconsistência", mas está voltado para a divisão do "ritmo aglutinante" entre os indivíduos. Isso pode ser descrito como transmissão do conflito entre a ordem simbólica e o singular através de atores e para atores. A transmissão é a prática dentro do espaço e tempo. O passado (Ésquilo, Brecht) está presente aqui, como algo não simultâneo em um espaço contemporâneo de atores, que o dividem. Artaud fala da "substituição da poesia da linguagem" (isto é, poesia da incorporação) pela "poesia do espaço"[9]. É exatamente

---

7 KRISTEVA, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.

8 [O texto, diz o material, determina certo ritmo, proporciona potencial para fricção entre ator/público. O texto organiza [...] gestos/modos de expressão/constelações potenciais.] Veja *MassakerMykene von Aischylos und Brecht*. Material 2, p. 3.

9 ARTAUD, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt/Main: Fischer, 1979, p. 40.

o que ocorre em *MassakerMykene*. Raramente vi uma forma tão liberal de lidar com o espaço. Livres do peso da incorporação, os sete atores do *theatercombinat* perambulam e exploram o espaço excessivamente grande do matadouro, produzindo constantemente novas variações de fala rítmica, disposições no espaço, movimentos gestuais em um ambiente preenchido pelo ruído da rodovia. O integrante do público participante, próximo dos eventos ou longe deles, busca seu próprio lugar, ouve relatos de massacres de hoje e de tempos passados, amedrontadores e contemporâneos, experimenta a integração do ritmo e, levado pelo protesto dos outros, manifesta suas próprias objeções. Nos espaços do matadouro, atravessa a memória de massacres, que levam aos espaços abertos.

c) A separação dos elementos

A Missão: Fatzer. Uma investigação texto-som-espaço com alunos da universidade de Leipzig

Três soldados estão com seu tanque atrás das linhas do inimigo, na terra de ninguém. Hesitantes, eles desembarcam. Uma paisagem mortalmente silenciosa os deixa desconfortáveis: "É um local errado. Melhor voltar para dentro!". Movimento em território alienígena, desorientação relativa a espaço e tempo – é uma figura estrutural que se move em *Fatzer*, de Brecht. Assim como em *A Missão* (*The Mission*), de Heiner Müller, e em *Memória de uma Revolução* (*Memory of a Revolution)*. Assim como o homem no elevador na rua principal de uma vila no Peru, os emissários do convento francês se postam, quando chegam sozinhos à Jamaica. Alienígena e desconhecido respectivamente para muitos alunos de teatro, seu primeiro semestre foi o poeta Heiner Müller e *Fatzer*. Esses textos não podiam ser entendidos em primeiro lugar em um modo de fala científico. Uma primeira aproximação trouxe a leitura coletiva, que foi seguida pela dramaturgia espontânea de responder e ressoar; partes favoritas e versões alternativas, aberturas de novos campos por uma terceira pessoa, proposição, protesto, e assim por diante. Das primeiras tentativas cuidadosas, foram desenvolvidas uma investigação coletiva, estético-política e uma rotina. O que animou a nós, 18 alunos e 3 professores, foi o tema de desafiar o alienígena. O alienígena em nós, o alienígena outro no grupo, o caráter alienígena dos textos, de passado distante e alienígena, o aspecto alienígena de outras culturas. Nosso acesso: à separação dos elementos de acordo com os comentários de Brecht na ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, de 1930.

> Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung [...] kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente. Solange ‚Gesamtkunstwerk' bedeutet, dass das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste ‚verschmelzt' werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jeder nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozess erfasst den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen

> wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen[10].

O conceito de Brecht sobre a intermedialidade das artes, que enfatiza a diferença e a distância entre eles, tem por objetivo simultaneamente (tornar-se) um modelo de Inter- and Trans-Communitas, que – em lugar de integrar o indivíduo no mundo da arte de uma comunidade – enfatiza a idiossincrasia e o desejo de explorar a capacidade de conectar os elementos singulares. Com base no ensaio *Politics of Separation* (Política da Separação), de Brecht, formamos quatro grupos que se embrenharam por jornadas próprias de exploração primariamente de: 1. Fala; 2. Som; 3. Gestos; 4. Espaço.

O grupo da "fala", invocando o conceito de texto/corpo, investigou principalmente atitudes de fala, que não podem ser reduzidas à expressão psíquica de um personagem e que sublinham os atritos e a resistência no trato dos textos. O grupo do "som" gravou digitalmente matéria, manipulando, cortando, arranjando e formando sequências musicais dinâmicas com a ajuda de software eletrônico ao vivo em dois laptops. O importante aqui foi que as sequências de sons estavam abertas à reação rápida em lugar de formar uma trilha sonora fixa e que, como o recitar de um texto, era possível agir e reagir diretamente no nível do som. O terceiro grupo investigou principalmente a interrupção da sequência de ação, trabalhando com o *dictum* de Walter Benjamin: "Gesten erhalten wir umso mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen"[11]. Deu-se aqui atenção específica à alienação dos gestos do dia a dia, até que seu significado e direção se tornassem difíceis de discernir. O grupo do "espaço" procurou entender o espaço não como um recipiente atmosférico, não como cenografia, mas sim como relacional, performativo e com carga histórica. Aqui, buscaram-se espaços com sua própria dinâmica, já "rotulados", como instalações industriais, ou a arquitetura da RDA, em períodos históricos superpostos.

Inicialmente, não era familiar para o grupo a ideia de traduzir um "todo" de elementos teatrais, que todos tinham em mente, e concentrar-se em um meio que, nesse curso, foi separado e subdividido: gesto em atitude, impulso, congelamento, movimento e repetições; fala e som *em entonação*, música, ruído, ritmo, articulação e silêncio; espaço em estrutura, movimento, história e presença etc. Uma das experiências mais memoráveis durante o trabalho foram as tentativas de unir as contribuições de todos os grupos individuais. No início, houve uma

---

[10] [A grande batalha pela primazia entre palavra, música e ação [...] pode ser facilmente resolvida através da separação radical dos elementos. Se *Gesamtkunstwerk* é a obra de arte total, se as artes estão aí fundidas, todos os elementos que formam parte dela têm de ser degradados a uma medida igual. Esse processo de fusão agarra o membro do público que é, ele próprio, fundido nele e se torna passivo (sofrendo), parte da obra de arte completa. Tal mágica, é claro, deve ser combatida.] BRECHT, Bertolt. *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'.* In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke.* Schriften zum Theater 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp,1979, p. 40.

[11] [Quanto mais interrompemos alguém em uma ação, mais gestos obtemos.] BENJAMIN, Walter. *Was ist das epische Theater?* In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. II.2.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, p. 521.

necessidade esmagadora de se deixar estar subordinado ao todo imaginário. Só quando incentivamos os grupos e os indivíduos a defender sua obstinação e os colocamos em forte contraste com os outros, só então, no curso de longas sessões de improvisação, havia uma interação de performance e ouvir/assistir, uma integração de "fazer seu próprio caminho" e "encontrar o outro", "ser por si" e "mostrar-se com outros". A cristalização dos diferentes meios que se desenvolveram durante os ensaios deu lugar a um ritmo que – em lugar da dramaturgia dos textos – estruturou as atuais investigações. Cada performance acabou sendo diferente, dependendo do espaço com o qual estávamos lidando. Quer nas caminhadas ramificadas nos porões da universidade ou em uma pista de boliche do teatro de Leipzig, quer em um auditório em Frankfurt ou em salas do Fringe Theatre, tratava-se sempre de tentar desenvolver certos padrões – fossem sons, ilhas de texto falado, gestos, elementos do espaço – para colocá-los em contato de diferentes formas. É assim, de acordo com Artaud, que se gera "um novo conceito de espaço" – para colocá-lo em relação de diversas formas. É assim, de acordo com Artaud, que se gera "um novo conceito de espaço", que se reproduz, uma vez aberto e rasgado, fibra a fibra"[12]. Esse espaço constantemente divisivo e diferenciador, cujas partes e camadas se movem com e contra umas às outras, é potencialmente o espaço do trânsito cultural – livre da hegemonia da cultura nacional. As riquezas que ele contém são as correspondências cristalizadas dos elementos singulares *in actu*: gestos transculturais.

Günther Heeg é professor titular de ciências teatrais da Universidade de Leipzig e vice-diretor da Faculdade de História, Artes e Ciências Orientais da mesma universidade; codiretor do projeto internacional Mind the Map – History Is Not Given e membro da direção da sociedade Heiner Müller. Autor de *O Fantasma da Figura Natural*. Corpo, Linguagem e Imagem no Teatro do Século XVIII (2000), *Sinais de Vida do Mausoléu*. Estudos Brechtianos no Berliner Ensemble (2000), *Imobilidade e Movimento*. Estudos Intermediais sobre a Teatralidade de Texto, Imagem e Música (em parceria com Anno Mungen, 2004).

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt/Main: Fischer, 1979.
BENJAMIN, Walter. *Was ist das epische Theater?* In: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften. II.2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, p. 519-531.
BRECHT, Bertolt. *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'.* In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater 3*. Elisabeth Hauptmann (ed.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979, p. 1004-1016.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *"Über Wallenstein (um 1800)".* In: *Schillers Wallenstein. Wege der Forschung 420*. Fritz Heuer e Werner Keller (eds.). Darmstadt: Wissenschaftliche

---

[12] ARTAUD, Antonin. Op. cit., p. 198.

Buchgesellschaft, 1977.

KRISTEVA, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.

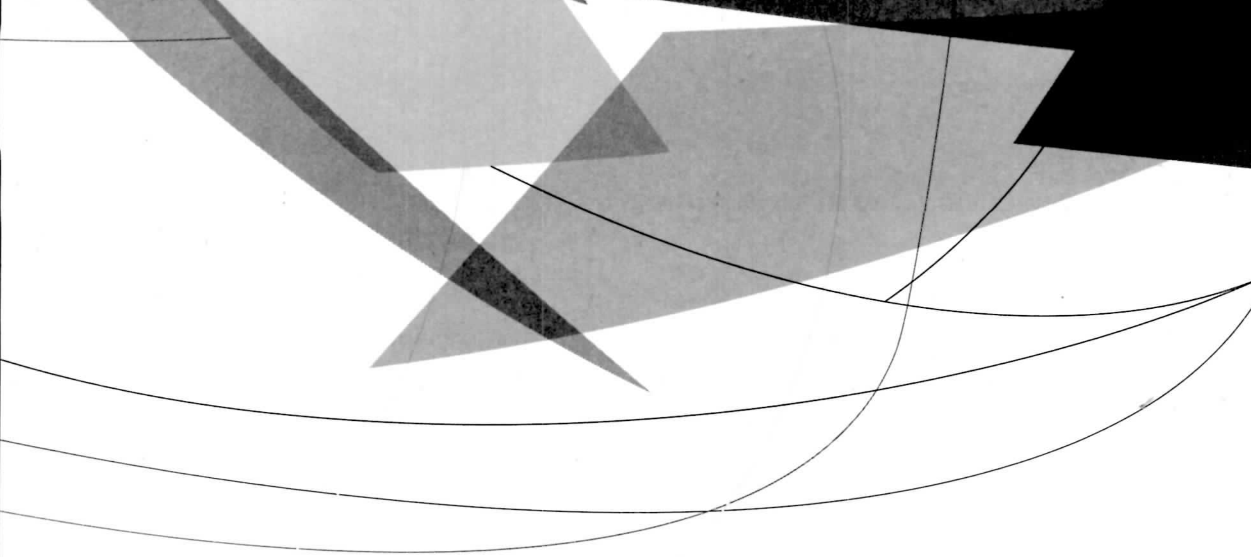
MassakerMykene von Aischylos und Brecht. Ein Projekt des theatercombinat, Material 1&2.

MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 1*. Entrevistas e conversas. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1986.

MÜLLER, Heiner. *"Zu Wallenstein".* In: MÜLLER, Heiner. *Werke 8. Schriften.* Frank Hörnigk (ed.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005, p. 274-276.

MÜLLER, Heiner. *"Mythos Nation. Ein Gespräch über das Metaphysische in uns". Entrevista com Heiner Müller, Boris Groys and Rüdiger Safranski.* In: *Theater der Zeit 1*. Frankfurt/Main: Raddatz, 1996, p. 16-19.

NANCY, Jean-Luc. *"Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des 'Kommunismus' zur Gemeinschaftlichkeit der 'Existenz'".* In: *Gemeinschaften.* Positionen zu einer Philosophie des Politischen. Joseph Vogl (ed.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994, p. 167-204.



OS NOVOS COLETIVOS. TEATRO E UTOPIA

Béatrice Picon-Vallin

> Nós nos convencemos de que uma organização corporativa bem assimilada não teria por efeito diminuir em nada a autoridade do chefe da trupe; no caso de este não ter simplesmente a alma de um traficante [...] O espírito de uma companhia de atores é, penso eu, o capital primeiro, e aqueles que dirigiram homens o sabem muito bem[1].

Tendo já há muito tempo se tornado uma arte minoritária em relação às artes ligadas à imagem (cinema, vídeo, clipes) e às empresas de divertimento, o teatro, no entanto, resiste ao introduzir-se em todo lugar – desde Tadeuz Kantor, que dizia: "Posso fazer teatro em qualquer lugar, até em um teatro", até o Teatro da Vertigem, que faz teatro em todo lugar, menos em um teatro – e ao lançar mão de todos os formatos temporais – do breve espetáculo de apenas 30 minutos até a maratona de 23 horas (Olivier Py, *La Servante*, Avignon, 2001), passando pelas nove horas das *Ephémères* ou das seis horas dos *Naufragés du Fol Espoir* (Théâtre du Soleil).

Uma cena teatral diversificada e híbrida que necessita de novas associações de artistas

O teatro resiste frente a tudo e contra tudo investindo em espaços e formatos temporais variados, como já havia feito anteriormente ao apropriar-se de outras artes, tais como a música, ou ao inventar formas híbridas.

Ao mesmo tempo que experimenta processos de "cinematografização externa" (utilização de projeções e de telas sobre o palco) e de "cinematografização interna" (aplicações teatrais inventivas das técnicas de montagem e de primeiros planos), que caracterizaram a evolução de sua arte e de sua estética durante o século passado, ele desenvolve novas possibilidades (teatro-dança, teatro-circo etc.). Desde os anos 1970, o horizonte das artes do espetáculo transformou-se profundamente. O teatro de rua fez nascer coletivos de artistas multidisciplinares e demiúrgicos, como Royal de Luxe, em 1979, grupo "transdisciplinar" que cria universos urbanos maravilhosos (*Le Géant Tombé du Ciel*, 1993). O circo, que para alguns, após 1968, apareceu como o único local de se fazer teatro, está se tornando híbrido, e "o novo circo" francês atrai a atenção geral (Zingaro, Teatro Equestre, criado em 1984, La Volière Dromesko, Archaos). As fronteiras entre as artes – teatro, dança (influência incomparável de Pina Bausch), artes plásticas (papel de Bob Wilson e Tadeusz Kantor) circo, marionetes – tornam-se permeáveis. Pode-se fazer "teatro de tudo", como dizia Antoine Vitez, e em qualquer lugar.

---

[1] DULLIN, Charles. Manifeste du Théâtre de l' Atelier. In: *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, 1922, p. 31-32.

Além disso, desde os anos 1980, as técnicas analógicas e depois digitais da televisão e do vídeo invadem os palcos europeus através de associações de artistas a tal ponto extensas que a presença do diretor não é suficiente para congregá-las. Na Itália, por exemplo, Giorgio Barberio Corsetti reúne artistas, *videomakers*, dançarinos, programadores e declara que são todos autores e que a direção é coletiva. Formados em disciplinas variadas, os coletivos de artistas que surgem então devem responder a essa ampliação da alçada do teatro, devem se adequar a um "teatro expandido", em uma referência à expressão usada nos anos 1960 nos Estados Unidos, *expanded cinema*.

Em 2010, ocorre a transformação das equipes teatrais, sua maior complexidade, assim como a emergência de novas formas de teatro ligadas a estilos inovadores como o teatro-narração, o teatro-conto, teatros fantasmagóricos ou teatros documentários, gêneros tanto históricos ou sociais quanto íntimos e, portanto, diferentes das definições elaboradas por P. Weiss nos anos 1960. Tudo isso deve ser posto em relação com as novas ferramentas que o teatro sabe usar e com novas formas de criar, de compor, em ligação direta com o palco, com essa escrita que, no ínicio do século passado, E. G. Craig imaginava: em sua visão, o diretor emergia como o novo artista da cena dramática.

Hoje em dia é um coletivo inteiro – atores, dançarinos, *videomakers*, coreógrafos, produtores de som, produtores de luz etc. – que se apropriou da composição cênica, e o diretor vê a sua posição de autor, definida pelas ricas culturas teatrais, russa e alemã, recolocada em questão. Mas a tais transformações de gêneros tornados permeáveis uns aos outros, a esses aportes tecnológicos que permitem colocar mais destaque sobre os aspectos do processo do que sobre a perfeição de um resultado alcançado, exigindo assim a permanência no longo prazo de equipes unidas em um trabalho a ser continuamente recomeçado, combinam-se condições políticas e sociais.

Coletivos contra o individualismo triunfante

Nos anos que se seguem ao acontecimento traumático da derrocada das torres do World Trade Center e depois da crise mundial de 2008, neste início do século XXI, que, ao menos na Europa Ocidental, é marcado pela intensificação dos medos e do individualismo, o termo "coletivo" irrompeu na paisagem teatral francesa. Nem trupe, nem grupo[2], mas especificamente coletivo. Os anos 1990 tinham visto a eclosão dos "grupos de teatro", que recolocavam em questão, ainda que de forma marginal, o conjunto do sistema teatral francês criado pela descentralização. Não se tratava tão somente, como em 1968, de fazer um teatro político; fazer teatro tornava-se por si só um ato político. Os diretores eram então emanações da "tribo" que animavam, através de uma distribuição de atividades cujas modalidades diferiam de uma tribo para outra. E. Lacascade, D.-G. Gabily, S. Nordey e, antes deles, J.-L. Hourdin e J.-P. Wenzel (Théâtre des Fédérés, criado em 1976, na região de Allier) concebiam a trupe como instrumento necessário de pesquisa e de criação que não implicava necessariamente uma criação coletiva. Assim, o Grupo T'chang! funcionava em torno de um diretor-autor cujas peças eram escritas diretamente para o palco e para seus companheiros-atores. Gabily escrevia à medida que seu grupo ensaiava. Gabily morreu ainda muito jovem e o T'chang! deu origem a várias companhias, em torno de Yann-Joël Colin (companhia La Nuit Surprise par le Jour) ou a de Jean-François Sivadier, que hoje em dia não se autodefinem mais diretamente como grupos, mas que conservaram seu espírito. Dessas experiências resta uma energia que inerva ainda as realizações daqueles que, ao permanecer, retomaram modos de criação mais tradicionais.

Os coletivos irrompem então na França teatral do século XXI, e esses novos grupos de teatro distinguem-se daqueles dos anos 1990 por seu gosto marcado pela "improvisação", pela "criação coletiva" e pela "troca real das experiências". Como os grupos dos anos 1990, esses coletivos não se envolvem com uma ação coletiva a serviço de ideologias em declínio: é o fato em si de fazer teatro que os define como ato político, chegando mesmo a propor ou a experimentar micromodelos de sociedades, transitórias, a serem reconfiguradas a cada criação. Os grupos coletivos do século XXI, mais até do que seus predecessores, são teatros geracionais, locais de troca e de encontro mútuos, em um contexto que a obsessão pelo "juvenil" só permite encorajar. Somente grupos fundados nos anos 1960 viraram transgeracionais, como o Théâtre du Soleil. Assim, grupos formam-se desde a escola de teatro, reunindo personalidades no seio de uma mesma classe do conservatório. É de fato, para os jovens artistas, uma das únicas formas de resistir ao mercado do teatro que promove indivíduos escolhidos arbitrariamente; as chamadas "estrelas", para melhor rejeitá-las em seguida.

O coletivo D'Ores et Déjà[3], fundado em 2002 por quatro jovens, aos quais vieram juntar-se outros atores, cantores e músicos saídos do conservatório, desenvolveu-se sem dinheiro, sem subvenção do Estado, mas com uma concepção básica inspirada na experiência, na legenda e na aura do Théâtre du Soleil: funcionar como uma espécie de cooperativa em que cada um poderia ser, segundo seus desejos e os espetáculos, alternadamente ator, autor, diretor. D'ores et Déjà é um exemplo radical dessa tendência. Ele recentemente seguiu na mesma linha com uma nova criação coletiva sobre a Revolução Francesa, *Notre Terreur* (2010), que recebeu reconhecimento nacional e internacional unânimes. Como o Théâtre du Soleil nos anos 1970 (*1789, 1793*), nesse trabalho D'Ores et Déjà se interessa por um período mítico da história da França, reconsiderando mais especificamente o papel de Robespierre. A partir de um estudo sobre as mais recentes análises históricas, o grupo se engajou em um longo trabalho de pesquisa e improvisação a fim de assimilar como era a vida dos jovens da Junta de Salvação Pública em seu trabalho cotidiano de inquérito e decisão, trabalho posto em cena através de uma grande mesa de reunião localizada no centro do espaço cênico enquadrado por um dispositivo bifrontal. O trabalho de improvisação continua em cada nova apresentação, precedida por uma sessão de trabalhos que permite decidir sobre temas novos a ser introduzidos no decurso do espetáculo. Tal processo criativo cristaliza-se a ponto de o diretor Sylvain Creuzevault considerar hoje seu papel desnecessário, com os atores podendo facilmente seguir em frente sem líder.

---

[2] Cf. artigo de minha autoria, "A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito", veiculado no livro *Próximo Ato:* Questões da Teatralidade Contemporânea (Itaú Cultural, 2008).

[3] Cf. artigo de minha autoria, "A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito", veiculado no livro *Próximo Ato:* Questões da Teatralidade Contemporânea (Itaú Cultural, 2008).

O coletivo La Vie Brève se parece com o D'ores et Déjà. Criado em 2008, ele é composto de autores, diretores e uma cenógrafa que se encontraram durante seus estudos no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática, na Escola Regional de Atores de Cannes e nas Artes Decorativas. Quando saíram do CNSAD, três dos que frequentaram no último ano um atelier sobre *Hamlet* com o jovem diretor húngaro Árpád Schilling são convidados por este a criar quatro espetáculos através de um processo de pesquisa. A pesquisa que Schilling lhes propõe consiste em questionar as ferramentas de representação e em considerar o ator não como um simples intérprete, mas como um autor/criador. É um modo de trabalho que o coletivo adotará, ligado a uma escrita em perpétua evolução.

Seu primeiro espetáculo pessoal, *Robert Plankett* (2010), foi coescrito por todos durante múltiplas horas de improvisação. Trata-se de um personagem fictício, Robert Plankett, sobre o qual pouco se sabe e cujo retrato indireto é apresentado no espetáculo por meio do período de luto observado por seus parentes e amigos. O personagem vem à tona com mentiras e histórias verdadeiras, papel kraft e caixas de papelão para embalar os objetos do ser desaparecido, um frango prestes a ser assado, a *Petite Messe Solennelle* de Rossini, um livro com título estranho, *L'art Dentaire en Médecine Légale*..., enfim, toda uma montagem orquestrada por uma jovem diretora, Jeanne Candel. Esta questiona com pertinência o sentido da expressão "um coletivo", indagando se não deveria abranger mais do que o fato de escrever improvisando juntos sobre um palco e agindo sobre o funcionamento de conjunto do grupo.

Existe, sem dúvida, uma maneira "coletiva" de criar: todos são coautores dos espetáculos, ainda que a diretora forneça "os motores, os enquadramentos, as restrições, porque a 'matéria está bem distribuída a todos no palco e ela só toma as decisões finais (montagem, cortes etc.)"'. Mas, fora do palco, as decisões (de um ponto de vista administrativo, com relação ao inicio do projeto e mesmo sobre o contexto de repetições etc.) são tomadas por uma só pessoa: a diretora. A possibilidade de alguém mais do grupo levar à frente um projeto fica em aberto, e a última discussão dos membros do La Vie Brève concluiu pela necessidade de se inscrever em modalidades de funcionamento que desenhassem um caminho em aberto, e não um contrato definitivo e permanente.

O coletivo F71 – que tomou o nome de seu primeiro espetáculo criado a partir de textos de Michel Foucault e cujo tema era o ano de 1971 – descreve assim seu funcionamento:

> Ao sermos cinco, adotamos no cotidiano um método colegial. Não reduzimos um encenador a uma função literal de diretor e os papéis são constantemente trocados, de tal forma que cada decisão cênica, dramatúrgica ou de interpretação é fruto de uma tomada de decisão coletiva. Nosso trabalho teatral não consiste em encenar um texto dramático pré-escrito nem uma montagem elaborada de forma convencional. Uma vez que nos decidimos sobre um tema, definimos um largo conjunto de textos, de documentos sonoros ou iconográficos, de encontros, de caminhos a explorar fora do teatro e depois a ser compartilhados em conjunto. E, ao final, é o exercício do palco que se impõe acima de tudo e que preside à elaboração do espetáculo. Em outras palavras, nós escrevemos atuando e à medida que se desenvolve nosso jogo de cena no palco. E escrevemos a cinco mãos. No momento dos espetáculos, tudo que é apresentado é fabricado, escrito e decidido em comum; em um movimento permanente entre ficção e fábrica documental. Nós modelamos assim um modo de interrogar os códigos da representação e os mecanismos da arte teatral para melhor fazer uso dela. Se, por um lado, a arte teatral se nutre das experiências mais "convencionais" de cada um, o processo dos ensaios, da escrita e da produção do coletivo F71 é constantemente um elemento a ser inventado. O que parece distingui-lo até o momento é sua capacidade de inscrever-se em uma economia de tempo próprio, misturando residências de trabalho, etapas de criação públicas, ensaios e apresentações[4].

Ainda parecido com os dois primeiros casos estudados, pode-se citar o Pôle Nord, que é, por sua vez, um coletivo reduzido à sua mais simples expressão: dois atores que trabalham longe de Paris, na Ardèche. Lá, compartilham a vida de pessoas simples, das quais extraem documentos-ficção sobre a França extremamente precisos e comoventes (*Sandrine*, 2009), que tomam corpo em improvisações apresentadas à medida que passam nos pequenos vilarejos, as quais são finalmente reunidas como as peças de um quebra-cabeça.

---

[4] Ver o site www. collectiff71.com.

Em 2011, o Théâtre des Quartiers d' Ivry, um teatro de periferia, ao organizar um festival intitulado *Quem Vai Aí? Os Coletivos*, reunindo o T.O.C.[5], grupo de atrizes e diretoras, o coletivo DRAO[6], sem diretor, e o coletivo Quatre Ailes, exprime tal tendência. Podem-se citar outros: o Moudken Théâtre, Les Possédés etc.

O que se entende por "um coletivo"?

Os coletivos identificados como tais multiplicam-se, mas a palavra abrange atitudes diferentes. Não há uma fórmula pronta. Contudo, todos têm em comum a vontade de experimentar outra forma de fazer teatro, de procurar outra energia criativa, mas também novas formas de relacionar-se com o público e, por vezes, até criar outro público. Concebido a partir de uma perspectiva participativa, o espetáculo nutre-se da confrontação das ideias e dos olhares, usufruindo assim de uma maior liberdade artística. Isso se traduz em um funcionamento mais democrático, em relações de igualdade e em divisão das tarefas.

Portanto, cada um apresenta uma resposta diferente. A unidade entre os coletivos pode ser percebida na comparação com o modo de produção, de criação dominante, ordinária. Elisabeth Chailloux, codiretora do Théâtre des Quartiers d'Ivry, diz:

> O coletivo é um sonho de teatro. Nós todos sonhamos um dia com ele. É uma forma especial de se trabalhar, e ao mesmo tempo um "gesto político": passa por outra forma de trabalhar, de fazer evoluir a democracia, a autogestão; outra forma de criar, de produzir. O coletivo se distingue dos métodos habituais de produção porque pressupõe outra divisão do trabalho e, para alguns coletivos, outra relação com o público, outro grande coletivo por definição. Quando um diretor tem um projeto, ele é o único comandante, ainda que o grupo termine por formar um coletivo. Mas tal atitude é momentânea. Os membros de um coletivo estão animados pela vontade de criar em conjunto: o espetáculo nasce dessa aspiração[7].

O método coletivo interroga o teatro pelos processos de criação e de produção que ele traz consigo e as novas relações que estabelece com os diferentes públicos que experimenta. O coletivo ganha sentido no tempo, na duração. O fato de pertencer a um coletivo torna cada um dos seus membros responsável por todos os instantes do espetáculo. A relação com o palco e com o jogo de cena é diferente nos ensaios se não houver um olhar externo único que venha arbitrar em favor de uma ideia ou de outra: é todo o trajeto que pode ser feito de forma coletiva. Pouco a pouco, de tentativas e propostas, esse trajeto comum constitui um conjunto de estratos que acabarão por dar corpo a uma representação.

---

[5] Teatro obsessivo compulsivo, fundado em 1999.

[6] DRAO são as iniciais das palavras do título da peça *Dernier Remords Avant l'Oubli*, de J-L. Lagarce, peça com a qual o coletivo se formou em 2002.

[7] Cf. o programa do festival.

A utopia

> Não se trata somente de fazer um espetáculo, trata-se de fazer teatro. E o teatro é a reunião de uma comunidade, de um pensamento. Não é suficiente fazer um projeto para oferecer uma mensagem, é necessário proteger a harmonia de um coletivo, de uma microssociedade.
>
> Omar Porras (*Mettre en scène*. Actes Sud – Papiers, 2011, no prelo)

Durante um ano, de 1º de janeiro a 31 de dezembro de 2009, nos laboratórios de Aubervilliers, periferia de Paris, teve lugar a experiência do festival Théâtre Permanent, dirigida por Gwenaël Morin. Tratava-se de montar, com seis atores, sem meios financeiros, cinco grandes peças do repertório clássico francês, de apresentá-las todas as noites ao público gratuitamente e de abrir paralelamente os ensaios da tarde a todos aqueles que se mostrassem interessados. Estávamos diante de um teatro maratona, extenuante para os atores, projeto utópico, permanente e gratuito, buscando uma maior democratização do público do teatro.

A utopia pode ser menos demonstrativa. A dimensão coral, polifônica, da escrita em comum, do jogo de cena coletivo e do ato artístico, em que cada um se investe ao máximo, é capaz de contaminar o espectador com uma energia que é aquela da criação, processo que Peter Brook considera essencial: "O espectador deve sair do teatro com um pouco mais de coragem para assumir o presente"[8]. É por meio de experiências audaciosas, conduzidas sobre as modalidades coletivas da escrita, da composição a várias vozes, em grupo, que o teatro afirma hoje os seus poderes.

Um de seus melhores exemplos será dado pelo caso recente de um coletivo antigo que soube manter-se e renovar-se sem parar, fazendo variar seus modos de criação. Trata-se do Théâtre du Soleil e de sua última criação, *Les Naufragés du Fol Espoir*. A partir de um romance de Jules Verne, reescrito por uma autora contemporânea associada ao Soleil, Hélène Cixous, retomado e improvisado pelos atores com a participação de um grupo de atores e de cenógrafos que retorna a esse trabalho e o coloca em cena, graças a registros de vídeo das improvisações que a técnica digital permite rever e, às vezes, remontar de forma diversa, um cenário de ações sutil em quatro níveis pôde ser composto. É nesse cenário que se cruzam a grande história das utopias socialistas e de seu declínio com o momento de 1914, quando a história de um coletivo de cinema filma, antes de 1914, o romance utópico de Jules Verne, e com a história de um coletivo de teatro atual que encena a produção do filme.
Se o que se diz nas ações cênicas remete à perda da esperança e à perspectiva de que a arte

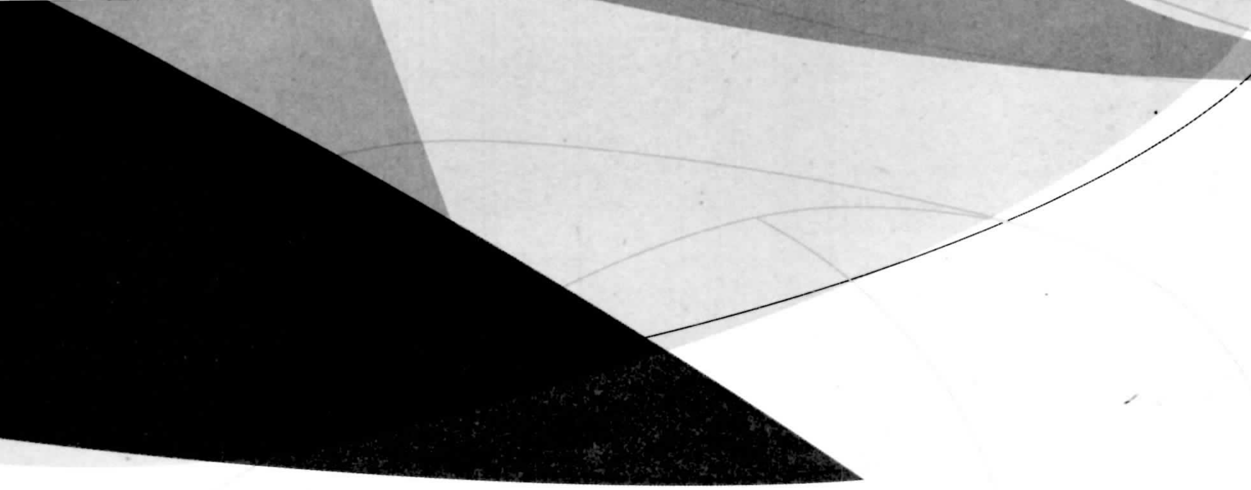
---

[8] Discurso na cerimônia dos Prêmios Molière, abril de 2011.

não pode ser mais do que um "farol na tempestade", a forma dinâmica como essas ações são encenadas, como se comportam em cena os atores, que durante quatro horas se agitam sobre o palco sem quase nunca deixá-lo, sustentando-se uns aos outros – aqueles que atuam e aqueles que fazem funcionar a máquina cinematográfica do Grand Muet –, concretiza a possibilidade de haver outra forma de se organizar uma vida em comum a serviço de todos. Tal hipótese comunica aos espectadores, entusiastas, porque coletivamente envolvidos, o que lhes faz falta hoje em dia: a esperança e o espírito de grupo.

O coletivo de teatro como espaço de liberdade escolhida e de criação coletiva veicula hoje ideias fortes capazes de se reinventarem, perante um público desanimado pelas formas de vida coletiva, de compartilhar, de ser e de crer ainda. O teatro "laboratório das condutas humanas", como o definiam Vitez e, antes dele, V. Meyerhold, se vê representado por esses coletivos artísticos pelas relações que eles conseguem fazer brotar com seu público.

Béatrice Picon-Vallin é doutora, diretora de pesquisa no CNRS e ARIAS; foi professora de história do teatro no CNSAD em Paris (período de 1999 a 2008) e depois na Académie Théâtrale du Limousin, na Université de Paris III e na Paris X. É especialista em teatro russo, história do espetáculo e jogo de cena do ator, além de dirigir três coleções (*Arts du Spectacle*, edições do CNRS; *th XX*, L'Age d'Homme; *Mettre en scène*, Actes Sud - Papiers). Autora de inúmeras obras, seu foco de atenção está nas relações entre o teatro e as outras artes (circo, música, cinema, vídeo etc.); entre a cena e as novas tecnologias; e entre o teatro europeu e os teatros da Ásia. É autora das seguintes obras em português: *A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda*; *Meyerhold e a contemporaneidade* (Teatro do Pequeno Gesto, 2006); *Cena no Ensaio* (Perspectiva, 2008).



TEATRO DE GRUPO

Helga Finter

Muitos grupos jovens de teatro na Europa e nos Estados Unidos, já há mais de 30 anos, davam-se (ou ainda se dão) nomes, usando termos compostos com as palavras significando "grupo", "Gruppe" ou "group": Performance Group, Byrd Hoffman´s Group of Birds, Wooster Group. Outros carregam no nome os substantivos "coletivo", "teatro" ou "companhia", para denominar a união de vários artistas de teatro. Tais denominações são significativas no sentido de afirmar um modo de trabalho "alternativo" e uma compreensão social "diferente".

Sabemos, entretanto, pelos exemplos citados, que a pretensão e a realidade nem sempre se correspondiam (ou correspondem). Mesmo podendo notar-se uma maior participação dos integrantes do grupo, tanto no passado como no presente, alguém do grupo era ou é responsável pelas decisões estéticas, como, por exemplo, Richard Schechner, Robert Wilson ou Elizabeth LeCompte. "A arte não é democrática", disse certa feita, como relatou o ator André Wilms, o grande diretor Klaus Michael Grüber, justamente conhecido por seu respeito e carinho na relação com atores e colegas. Outros, porém, que se gabam de ser modelo de produção antiautoritária, como o Théâtre du Soleil, com sua diretora Ariane Mnouchkine, deixam dúvidas quanto à realização dessa utopia, segundo relatos de ex-integrantes que se tornam públicos[1].

Quais são as ideias relacionadas com a denominação "grupo" quando se trata de teatro? A palavra "teatro" sabemos que vem do grego *theatron* e se refere ao lugar onde se encontrava a plateia. A palavra deriva do grego *theaomai*, que significa tanto "fazer passar diante do olho concreto" como "do olho mental", ou seja, teatro e teoria têm a mesma raiz, razão pela qual o teatro, ao contrário de *spectaculum*, não implica submissão e fascinação religiosa, e sim a chance dos espectadores de refletir sobre o que foi visto em conjunto[2]. O uso da palavra "grupo" para a união de criadores de teatro tornou-se internacionalmente atual desde o fim dos anos 1960 no contexto de utopias sociais e artísticas.

Também na República Federal da Alemanha da época procuravam-se alternativas para os elencos fixos dos teatros municipais e estaduais dirigidos por superintendentes e diretores de teatro, bem como para os elencos dos teatros privados conduzidos por uma diretora ou um diretor.

---

[1] Veja as diversas produções em seis episódios (1986-1993) de Philippe Caubère, *Les Enfants du Soleil,* Arianne ou l´Âge d´Or etc., em sua "autobiographie comique et théâtrale 2000-2008".

[2] Veja Helga Finter, "Guy Debord, la théâtralité et le spectacle: politiques du sujet". In: Jacob Rogozinski e Michel Vanni, *Dérives pour Guy Debord*. Paris: Van Dieren (coll. Par Ailleurs Riponne), 2010, p. 47-63.

Na então Alemanha do leste, o nome Berliner Ensemble, de Brecht, já sublinhava havia muito tempo implicitamente a ideia de grupo. No âmbito das subvenções estatais na Alemanha do oeste, muitas vezes buscavam-se produções artísticas alternativas, bem como uma nova linguagem teatral. Nesse sentido, na Alemanha não era decisivo o termo "grupo", mas a escolha de termos que continham também um programa estético, como o Schaubühne, em Berlim, que praticava a participação de todos os membros e era liderado por Peter Stein, com a influência de Michael Grüber, ou o Anti-Theater, de Rainer Werner Faßbinder, e o Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch. Um grupo independente de Munique, que se destacou internacionalmente nos anos 1970, foi o Kollektiv Rote Rübe, que manifestava sua visão marxista da sociedade e do processo de trabalho teatral com a designação "Kollektiv"[3].

Todos esses grupos ou elencos eram caracterizados por líderes artísticos conhecidos, que muitas vezes são ou eram sinônimo para o próprio grupo. O conceito de "grupo" tem na Alemanha outro campo semântico, relacionado com a peculiaridade da área de teatro de língua alemã. Teatro em língua alemã é apresentado em vários países – na Alemanha, na Suíça e na Áustria. Falando em diretores ou autores, pode-se notar que muitos diretores internacionais são contratados nos palcos alemães. Além desse aspecto da internacionalização, é importante ainda destacar a situação institucional particular do teatro alemão: a República Federal da Alemanha tem 924 palcos, com um total de 305.455 lugares, sendo que 66 são teatros estatais com 24 palcos de estúdio, 250 teatros municipais, 56 estaduais, com 12 teatros de união de municípios. A maioria deles têm frequentemente três divisões, sendo teatro falado, ópera e balé. Além desses teatros com elenco fixo, beneficiados pelo setor público, devem ser considerados ainda 279 palcos sem fins lucrativos ou comerciais, assim como 146 teatros sem elenco fixo, 91 teatros itinerantes e, finalmente, 64 festivais de verão, com um total de 64 palcos.

Esses números do *Anual Alemão de Palco 2006* indicam que as instituições emergentes dos teatros de corte, dos teatros estatais e dos teatros fundados por iniciativa de cidadãos – que se espalham igualmente por todo o território nacional, possibilitando a cada cidade de médio a grande porte possuir um teatro com elenco fixo e grande número de colaboradores financiados pelo contribuinte – dispõem de uma grande rede de subvenções para produções independentes. Por outro lado, desde o fim dos anos 1970, algumas personalidades artísticas – que em seu país de origem eram classificadas como sendo do cenário não comercial

---

[3] O trabalho, esteticamente interessante, foi apoiado por grupos de rock como Ton, Steine, Scherben. Uma importante e provavelmente última produção foi *Paranoia*, de 1976, vista naquele ano no Festival de Nancy e na Fête de l´Humanité, em Paris. O diretor do grupo, Hans Peter Cloos, atua desde 1979 como diretor de sucesso no teatro e no cinema em Paris. Também na França atuou Katja Rupé, uma das atrizes que, nas últimas décadas, trabalham sobretudo no cinema e na televisão.

(*Off-Szene*) – conseguiram, graças ao sistema teatral alemão, realizar muitos de seus mais importantes trabalhos, como Robert Wilson, em Berlim, Hamburgo ou Munique; sendo que desde os anos 1990 uma grande parte das produções de teatro experimental e não comercial (*Off-Theater*) se dá em palcos estatais subvencionados.

É o caso do jovem diretor e dramaturgo René Pollesch, que em 1999 deu início à sua carreira institucional no Teatro Municipal de Lucerna e cujos *Soaps* foram produzidos pelo Deutsches Schauspielhaus em Hamburgo, sob intendência de Tom Stromberg, que tinha trabalhado até o ano 2000 no palco experimental do TAT (Theater am Turm), em Frankfurt. Pollesch é hoje diretor do Prater, do palco de estúdio da Volksbühne de Berlim dirigido por Frank Castorf, sucessor de Christoph Schlingensief, este que, depois do início de carreira, em 1993, na Volksbühne, encenou em 2004 o *Parsifal* em Bayreuth, em 2006 fez no Burgtheater, em Viena, sua instalação de performance *Area 7-Mathäusexpedition* e, em abril de 2007, em Manaus, o *Fliegender Holländer* (*O Navio Fantasma*), de Wagner. Produções que há 15 anos estavam reduzidas aos palcos experimentais subvencionados como o TAT, em Frankfurt, ou o Mouson Turm e o Kampnagel, em Hamburgo, ou a palcos alternativos, em Berlim, são hoje montadas por grandes teatros, como também em alguns festivais como o Wiener Festwochen, a Ruhr Bienale ou os Salzburger Festspiele, que se tornaram pioneiros nesse campo. Essa situação perdura e chega a dar a impressão de que o teatro cobiça sangue jovem e que cada um quer exibir sua performance, seu evento ou seu autor pós-dramático[4]. Essa singular situação propícia a produções teatrais, apesar das medidas econômicas necessárias dos últimos tempos, seria o segundo aspecto a ser considerado na questão dos grupos teatrais.

Os teatros institucionais trabalham com elenco fixo de atores e diretores. Contrastando com estes, aparecem grupos profissionais independentes de artistas de teatro, que estudaram em academias de artes dramáticas como a Escola Ernst Busch, em Berlim, ou em centros de formação como o Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas, fundado em 1983 pela Universidade Justus Liebig. Quero me restringir a essas duas situações para demonstrar por meio de poucos exemplos algumas tendências inovadoras desses grupos, cuja evolução pude acompanhar como professora, durante quase 20 anos, e como diretora do referido instituto, durante uma década. O Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas forma na Universidade de Giessen não apenas profissionais da área teatral como também artistas de teatro e promotores culturais, que na última década vêm entrando com força nas instituições, fato que, a princípio, não agradou a todos os profissionais do ramo. Por ocasião do emprego de vários de nossos formandos como diretores no teatro Schauspielhaus, em Hamburgo, no ano de 2000, um crítico conservador chegou a apelidar o Instituto de "forja de infortúnio do teatro alemão".

---

[4] Dessa forma, era impossível que uma cidade pequena como Giessen tivesse deixado de organizar um programa com eventos e performances no aniversário de 700 anos do seu conhecido e famoso Instituto de Teatro da Universidade de Giessen.

Hoje se confrontam duas posições no debate público sobre o teatro: por um lado, há os que reivindicam esse novo teatro segundo um critério estético e, assim, consideraram, por exemplo, o projeto *Wallenstein*, de Peter Stein, em Berlim, muito "fiel ao texto"; e, por outro lado, há os que desejariam, como escreveu um crítico do jornal alemão *Süddeutsche Zeitung* em seu manifesto, o retorno ao "realismo moderado". Desse modo, fica claro aqui que a recepção de teatro só pode ser compreendida no contexto da respectiva estética dominante. Vale então revelar os critérios de outra compreensão teatral no contexto da definição de grupo, que repetidamente provoca debates e ataques. Antes de me aprofundar em exemplos de grupos mais jovens no cenário teatral alemão, parece-me propício esclarecer a origem e o espectro de significados desse termo.

Grupos

A palavra *Gruppe*, no uso da linguagem alemã, vem, segundo o *Dicionário Duden*, do francês. Ainda segundo o dicionário, em 1668, o termo *groupe* foi adotado do italiano *gruppo*, que significa "reunião de várias figuras formando um conjunto em uma obra de arte" ("réunion de plusieurs figures formant un ensemble, dans une oeuvre d´art"[5]). Um significado ainda mais antigo encontrado no dialeto do sul da França do termo *grup*, "nó, união" ("noeud, assemblage"), vem da palavra alemã *Kruppa*, que, segundo Bloch/Wartburg, significa "massa arredondada" ("masse arrondie"[6]). Um grupo seria, então, o resultado de uma ligação entre elementos isolados que se atam. Mas qual seria o laço que os une?

Segundo Jacques Lacan, essa questão formula-se para um grupo de teatro, entendido como um grupo de sujeitos, nas seguintes questões: O que é capaz de vincular diferentes indivíduos que são por si próprios caracterizados como produto de um nó, o "nó borromeano", que une o real, o simbólico e o imaginário para cada sujeito individualmente? Qual laço caracteriza um "teatro de grupo"? São nós ou fitas frouxas? Trata-se do vínculo entre o público desse teatro ou das próprias ligações entre os criadores de teatro? Ou da relação entre os dois? Como se comporta o "teatro de grupo" em relação aos laços comunitários? Gera uma polêmica dos vínculos sociais, dos enlaces do sujeito? Isso os desconstrói ou os ata novamente?

Uma análise dos aspectos etimológicos explica que esse termo se encontra nos âmbitos cultural/histórico, musical, militar/combativo e matemático/científico e se alimenta de suas conotações. Uma das primeiras aplicações italianas encontra-se na história da arte: na escultura, um *gruppo* é um conjunto de figuras ligadas pelo mesmo pedestal. O laço, o nó frouxo, virou um ancoradouro. Para uma série de outras aplicações, é característica uma definição que entende grupos como "conjunto de seres ou de coisas com características comuns que usamos para classificá-los" ("ensemble d´êtres ou de choses ayant des caractères comuns qu´on utilise pour le classer"), o que na música seria uma série de notas curtas, unidas, chamadas *grupetto*, ou também "grupos sanguíneos" ou "grupos de tecido corpóreo", ou, na matemática, o que levou ao desenvolvimento da "teoria de grupo". No ciclismo, o "grupinho" é formado pelos ciclistas que se desvinculam da massa e do qual acaba saindo o vencedor na reta final. No âmbito do grupo bélico, encontramos a conotação de combate, abrangendo duas tropas e resultando em maiores proporções. Ao mesmo tempo, já se nota que a dinâmica de grupo pode desconstruir o próprio grupo, almejando a aparição de cada indivíduo.

---

[5] *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, vol. I. Paris, 1992, p. 925.

[6] BLOCH, Oscar; VON WARTBURG, Walther. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris, 1932-1934, p. 308.

Olhando para o teatro, podemos notar denominações militares para a associação dos membros: nos teatros institucionais encontramos o termo neutro "conjunto" ("ensemble"); nos teatros independentes encontramos os termos "grupo", "trupe" e "companhia". Mesmo se essas formações não seguirem a lógica militar de *avant-garde*, parecem oscilar entre resistência e terror contra as estruturas convencionais. Uma luta parece implícita, mas contra o quê?

Um "grupo" é ligado por um laço, definido na sociologia ou psicologia como laço social ou psíquico. Um grupo seria, então, um conjunto de indivíduos, ligados por um objetivo ou projeto comum que determinam as relações de dependência e afetividade recíproca. Grupos são determinados por regras de jogo implícitas e têm também um horizonte discursivo comum. No grupo ocorre, então, um relacionamento coletivo para com o simbólico, para com a lei e, com isso, uma relação comunitária levando ao desejo. Isso implica também uma fixação do desejo individual, um objeto de desejo comum, entre os membros do grupo. O sujeito incômodo e excluído pode dar pretexto a sanções de grupo em forma de ações do tipo "bode expiatório".

Aqui se revela um primeiro problema no nível de relacionamento entre sujeito e grupo: tanto o *sujeito como o* grupo são definidos por uma estrutura de nós: o "nó borromeano" do sujeito, que une as três dimensões do real, simbólico e imaginário (RSI) e o grupo, que almeja atar esses nós individuais por um laço reconhecido por todos. Jacques Lacan aprofundou-se em várias partes de sua obra na problemática de grupo, como também na relação com a constituição de associações psicanalíticas[7]. Por um lado, ele dá importância à composição numérica, que deve seguir o princípio de "um a mais" (*UN en plus*); por outro lado, ele remete ao princípio básico da democracia grega, que reconhecia poucos "mestres" (*maîtres*) como membros. Mesmo que na formação de grupo necessariamente ocorra alguma perda ou exclusão, a relação singular para com o corpo e a linguagem, no lugar da qual entra um equivalente comum, o "mais um" (*plus UN*), merecidamente lança dúvidas e desconfiança a respeito do termo "grupo", sobretudo no âmbito artístico, em que a meta é cruzar a cena diferente de cada um e dramatizar a relação entre linguagem, corpo e sociedade. Porém, justamente o teatro grego, que era um projeto comum da *pólis*, não só tinha a função de afirmar e gerar identidades, ponto em comum com a religião, além de gerar discussão sobre aquilo que tanto a religião como a *pólis* excluíam como sendo heterogêneo, mas também de encontrar uma linguagem que se diferenciasse da *pólis* e do mito e fizesse presumir sua motivação. Os gregos nos ensinaram que o teatro, sempre surgido de um trabalho mútuo, podia absorver aquilo que as pressões por parte de grupos dominantes – família, *pólis*, religião – reprimiam e excluíam.

---

[7] LACAN, Jacques. "Situation de la Psychanalise en 1995". In: *Ecrits*. Paris, 1966, p. 475-480.

Se é certo, como escreveu Sérgio Buarque, que na sociedade brasileira predomina o laço familiar sobre o laço entre cidadãos, então esse seria, em minha opinião, um campo para o teatro dos grupos tematizar, explorando tal tensão como uma dialética do público e do privado; como pude ver há pouco tempo em *Otro (or)we-knowitsallor-nothing*, do Coletivo Improviso de Enrique Diaz e Cristina Moura[8]. Além disso, parece-me que as religiões e os rituais no Brasil exerceram uma função importante, dando à desintegração das camadas sociais oprimidas a possibilidade de articulação do reprimido por meio dos ritos. Aqui me parece haver o grande interesse em um debate sobre os ritos afro-brasileiros no contexto teatral, por exemplo, nos trabalhos de Zé Celso, no Teatro Oficina, e de Cibele Forjaz, como *Vemvai – O Caminho dos Mortos*[9].

A questão que se apresenta hoje aos grupos que almejam fazer teatro para a *pólis* deveria ser sobre as estruturas que geram uma uniformização social, sobre o que elas excluem e sobre o que é o heterogêneo. Além disso, a questão é em qual forma de grupo o teatro vai articular sua resistência, como ele reflete a própria estrutura de grupo e em qual linguagem a crítica se fará ouvir.

Grupos na Alemanha, grupos de Giessen

Para a nova geração que vem entrando desde o fim dos anos 1990 no teatro, na Alemanha, a questão diz respeito à função do teatro na sociedade de hoje, já que, de uma forma nova, muitas funções que antes eram adjudicadas ao teatro – formação comunitária/fundação de identidade, por um lado; reflexão sobre a memória dessa sociedade e a relação indivíduo/heterogêneo, por outro lado – parecem ter sido assumidas por mídias como cinema e TV em diversos formatos (*soap*, telenovela, shows ao vivo e *talk-shows*). Além disso, pode parecer obsoleta a pergunta sobre o texto dramático, sobre a fidelidade ao drama; como também sobre uma relação crítica para com o contexto histórico em uma época de descalabro das grandes narratvas, de uma multiplicação dos discursos, como também de uma dominância da cultura de *talk-show,* que substituiu a conversação e o diálogo.

---

[8] Maillon-Wacken, Théâtre de Strasbourg, 31 de março de 2011.

[9] 27 de maio de 2007, Espaço Quinto Andar, São Paulo.

Novamente se apresenta, por um lado, a questão do que faz diferir o teatro do espetáculo de mídia e da encenação política, já que vale também o que Erika Fischer-Lichte denominou a definição minimalista do teatro: "Teatro [...] necessita de uma pessoa A, que encarna X, enquanto S assiste"[10]. Por outro lado, a pergunta sobre o tipo de texto está sendo reformulada: Na busca de uma linguagem crítica que diferencie o teatro da mídia, privado de sua posição central já parcialmente perdida na época dos fundadores, a questão do texto torna-se acentuada à medida que uma abundância de pequenos contos, que não precisam necessariamente ter um status literário, concorrem com textos de corpo dramático.

Em um texto do filósofo francês Bernard Sichère sobre o conceito de espetáculo de Guy Debord[11], ele dá uma resposta à pergunta sobre o que poderia diferenciar o teatro do espetáculo. Ele diferencia teatro do espetáculo pelos seguintes critérios: Além da copresença do público e dos atores, que durante todo o tempo da encenação estão confrontados com uma "ausência" e uma "alteridade", criticando assim a alegação de presença do espetáculo, Sichère menciona ainda dois critérios que podem repercutir contra a amnésia e a evacuação da história pelo espetáculo, assim como contra a onipresença de imagens que estruturam os sujeitos e a sociedade. Primeiro, ele cita a relação explícita da apresentação de teatro com a "memória" histórica e social, sendo esta também política, já que requer uma análise ou concepção da sociedade ou comunidade aspirada. Outro critério é a confrontação com o próprio desejo, que se demonstra em uma relação com o outro, com a alteridade da morte, quando sublimada em uma linguagem teatral. Com o "estilo" da apresentação, a linguagem teatral atualizada ganha a função política de uma resistência contra o espetáculo da sociedade. Seus ingredientes são, segundo Sichère, o texto com uma linguagem (poética) diferenciada, uma atuação *que induz ao debate* e à discussão de ideias, assim como pessoas que fazem experimentar um trabalho sobre a cisão do sujeito. Com esses critérios, desenvolvidos para um teatro dramático que se opõe ao espetáculo da sociedade, quero analisar algumas produções de grupos de Giessen em cinco pontos, que me parecem ser respostas aos aspectos da sociedade de espetáculo que desde os anos 1980 estruturam igualmente a vida pública alemã.

---

[10] FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik des Theaters.* Bd. 1, 16, p. 134.

[11] SICHÈRE, Bernard. "Le théâtre et la puissance du sujet". *Les Cahiers de la Comédie Française 9.* 1993, p. 91-110.

1. Teatro como foro

Desde o seu início, foi função do teatro refletir sobre o que constitui a coletividade e a sociedade. Ao mesmo tempo, valia também confirmar a identidade da comunidade, propondo modelos de convivência. Isso se aplica igualmente ao teatro burguês, que, na ausência de uma identidade estatal na Alemanha, foi responsável por muito tempo pela propagação de uma identidade cultural. Porém, essa burguesia instruída e coerente deu lugar na sociedade pós-industrial a uma diversidade de grupos sociais, ao mesmo tempo que a televisão e o cinema parecem ter assumido essa função.

A quem interessa o teatro hoje em dia e a quem ele pode interessar? Se, por exemplo, o velho Schaubühne, em Berlim, sob a direção de Peter Stein, era visto como o teatro da geração crítica de 1968, os anos 1990 demonstraram que a crise desse público era uma crise de gerações. Os teatros se viram diante da tarefa de reestruturar seu público e criaram novas formas de encontro para novos visitantes. O que a *Volksbühne*, sob a direção de Frank Castorf, iniciou a partir de 1989 – com o estilo desconstrutivo do seu diretor; com a abertura para formas alternativas de teatro com Marthaler e Schlingensief; com a extensão de sua oferta para noites de cinema, congressos, leituras e festas – Tom Stromberg reafirmou, à sua maneira, no *Deutsches Schauspiel*, em Hamburgo, entre 2000 e 2005; ou Elisabeth Schweeger experimentou em Frankfurt com debates filosóficos das *Conversas de Frankfurt* (Frankfurter Gespräche) aos domingos. O teatro forma uma comunidade que, paralelamente à estética de palco, induz a uma reflexão sobre a sociedade, a um debate sobre outras formas de arte, e, com essa percepção, ensaia formas de convivência. Discursos filosóficos e um estilo de vida induzem à formação de um sentimento de identificação e de coletividade, que o palco por si só não é capaz de produzir porque os horizontes discursivos de seu público são diversos demais. O teatro transforma-se em um lugar de reflexão, mas essa reflexão não está mais somente localizada no palco. O teatro pós-dramático, que perdeu seu diálogo ou no qual se confirma a impossibilidade de diálogo que pressupõe uma base comum de valores, dá a esse diálogo utópico, na forma de *talk-show* e *soap*, por exemplo, um lugar separado dentro de seu espaço, onde ele retorna em forma de debates e de conversa de salão.

Os grupos saídos de Giessen têm praticado desde os anos 1980 uma cultura de diálogo com debates críticos, festivais de teatro *Diskurs* e *Theatermaschine*, assim como com simpósios que continuamente contribuíram e contribuem para a formação e a modificação de um horizonte comum estético e teórico, no qual os grupos se tornaram pioneiros na prática de vários teatros; prova é que alguns alunos saídos de Giessen atuam hoje como dramaturgos e curadores de festivais.

2. Teatro e formatos de mídia: o outro aspecto da identidade de mídia

Sobre o próprio palco refletem-se, porém, as funções da mídia que fomentam um senso comunitário e a ambivalência de sua atração. *Soap* e *Telenovela* eram, por exemplo, com *World Wide Web-Slums* 1-10, no Deutsches Schauspielhaus, em Hamburgo (2001-2002), e

Telefavela, na Volksbühne, em Berlim (2004), os horizontes de referência de produções do dramaturgo e diretor René Pollesch, que desde o começo de sua carreira, em Giessen, se ocupa da teatralidade da mídia: o discurso oco e estereotipado dos protagonistas, declamado em ritmo acelerado por vozes alemãs sincronizadas, seguindo o modelo de John Jesurun *talking heads*, deixa como única saída para sentimentos os gritos histéricos das atrizes, que pontuam o fluxo das palavras como uma rima pervertida, exibindo assim a impossibilidade da fixação do heterogêneo de um sujeito em sua forma.

She She Pop, um grupo de sete alunas do instituto de Giessen, assim como o grupo anglo-germânico Gob Squad, no qual igualmente atuam alunas formadas em 1998, tematizam as promessas vazias da mídia no teleimaginário desde *Star Academy* até a atmosfera de *Clubbing*. No Gob Squad, isso é realizado por meio de um requintado dispositivo de cena que faz com que o olhar do espectador, buscando identificação, seja correspondido por um Narciso em busca de identificação e que circunda o vazio de uma identidade espetacular. Esses grupos, como seu correspondente masculino *Show Case Beat le Mot*, igualmente formado por ex-alunos saídos de Giessen, definem-se como um teatro de gerações que confrontam o espaço vazio do sujeito e a melancolia de um *false self* construído por gestos de mídia, um "coletivo de indivíduos". Igualmente para o processo de produção de sua própria encenação, o coletivo reflete uma resposta às condições de produção artística em uma sociedade de espetáculos. Annemarie M. Matzke, do She She Pop, fornece em sua dissertação[12] algumas explicações: ela entende por trabalho coletivo – em contraste ao teatro experimental dos anos 1960, que almejava a autenticidade e o imediatismo na vivência conjunta – a busca por uma "pluralidade de opiniões no processo de trabalho". Questionando os conceitos tradicionais de produção teatral, a posição da direção e a dos autores contêm uma clara divisão de tarefas, assim como critérios de qualidade da atuação.

O grupo que pretende ser uma alternativa à sociedade unida pelo imaginário da mídia define-se como um receptáculo de indivíduos cuja solidariedade representa o trabalho mútuo em projetos e que constroem um horizonte imaginário comum. O horizonte de formatos de mídia que substituem o tribunal dramático libera estruturas de formação de autoimagens e identidades de grupo e abre os olhos para o espaço vazio do sujeito e para o segredo da fundação de comunidades midiáticas. Ao mesmo tempo, isso acontece sob o signo de uma comunidade utópica, que, por sua vez, é posta em cena.

3. Teatro e realidade encenada

O espetáculo possui a propriedade de fazer parecer real o que é encenado. Essa teatralização do cotidiano tem como consequência a extinção da fronteira que separa teatro de vida real e a indistinguibilidade do que é aparência encenada e do que é verdadeiro. Os alunos Daniel

---

[12] MATZKE, Annemarie M. *Teste, Spielen, Tricksen, Scheitern*. Hildesheim/Zürich. New York: Olms, 2005, p. 233.

Wetzel e Stefan Kaegi, saídos da Giessen Helgard Haug, que desde 2002 trabalham juntos sob a marca Rimini Protokoll – antes trabalhavam separadamente em Ungunsttraum (Haug, Wetzel, Droß) e em Hygiene Heute (Kaegi, Bernd Ernst) –, são especialistas em uma transformação do olhar para a realidade e para a vida baseada em descontextualização e novo enquadramento. As heterotopias, assim originadas, caracterizam-se por uma dissolução de limite dos vínculos de grupos, de gerações e de funções dos personagens no palco, como também por uma convergência de linguagens especiais e idioletos. Seu método poderia ser resumido em: pesquisa da memória histórica e social atual, partindo de temas e práticas incompatíveis em si para mostrar a realidade conhecida de outro ângulo, entre outros, a assistência à velhice, o sistema judiciário, a mitigação de uma companhia de aviação, a globalização, o *outsourcing*, a representação popular, o abastecimento energético, o transplante de órgãos e o trânsito. Para cada produção são selecionados, por meio de *castings* na população local, dependendo do tema, representantes de grupos marginalizados pela sociedade ou de categorias sociais negligenciadas pela mídia, que atuam em seu próprio papel e fornecem com suas habilidades e histórias o material para cada encenação.

A seguir, alguns exemplos: a) senhoras idosas entre 80 e 90 anos de uma casa de repouso, vizinha ao local da produção, deixam em *Kreuzworträtsel Boxenstop* (Mouson Turm, Frankfurt, 2000/1) a temática de uma mobilidade restrita na idade convergir com a reativação de um ciclista profissional, informando-nos sobre vários fatos a respeito da velhice, como também sobre o mito esportivo e juvenil de nossa sociedade; b) em *Ein Knabenschiessen* (Lucerna, 2002), as preferências de jogo dos jovens em Lucerna colidem com o entusiasmo suíço pelo tiro esportivo, e o recuo do Exército francês depois da derrota de 1871, que é representado no panorama Bourbaki, em Lucerna, informa-nos sobre a relação entre prontidão de defesa, educação para a masculinidade e as habilidades mercantis na Suíça.

Aplicado ao texto dramático *Wallenstein*, de Schiller (Teatro Nacional de Mannheim, 2005), esse método resulta em uma encenação documental que destila motivos de ação gerados por conflitos no enredo, tal como lealdade, obediência, resistência e decadência, e transpõe esses conflitos por meio de pessoas cujas biografias apresentam tais coincidências, para o presente: a) um político local fracassado preenche como Wallenstein o tema da traição com sua história de vida; b) um policial criminal da antiga RDA, forçado a optar entre o partido e a sua mulher, representa o conflito entre o amor e a lealdade de Max Piccolomini; os homens de Wallenstein são um antigo soldado mirim, um soldado desempregado e um desertor americano da Guerra do Vietnã. Juntos, eles apresentam diversas posturas diante da questão da morte e da violência bélica. Além disso, fazem parte do enredo: um fã de Schiller, que cura a dor de amor com poemas do grande poeta, um garçom do Elephant, o hotel vip de Weimar, uma astróloga diplomada, que assume o papel do vidente Seni, ao passo que a uma dama, que opera uma agência de escapadas matrimoniais, cabe o papel da condessa alcoviteira Terzin. Perdem relevância os versos de Schiller, o contexto histórico da Guerra dos Trinta Anos e as questões metafísicas e filosóficas. Em troca, o espectador fica a par de biografias atuais inimagináveis e de conflitos pessoais diante de situações dramáticas da história mais recente ou da vida política local. A fragilidade das existências individuais dispersa pela palestra e pela lógica da narrativa só pode ser sutilmente captada. Assim, a pessoa vizinha, por meio dessa autoatuação, pode se tornar inquietante e até ficar fascinada, como demonstram as críticas entusiasmadas. A transformação do ator em uma figura de palco é percebida pelo espectador como o processo de metamorfose de uma pessoa que parece banal em outra que desperta interesse.

Cada produção estrutura-se ritmicamente pela energia luminar, pela presença e ausência de som e música, pela coreografia do movimento e pelas projeções, pela apresentação de relatos fragmentados dos autointérpretes em outro lugar delineado por uma decoração minimalista. Assim, a integridade narcisista dos autointérpretes fica preservada. Perante a exibição de uma cobiça inconsciente, alheia e estranha, o espectador pode tornar-se um analista desses *objets trouvés*, nas palavras de Stefan Kaegi. Mas ele pode também simplesmente identificar-se com eles, ouvi-los com uma curiosidade sociológica e etnológica ou observá-los com o olhar fascinado de um visitante de *sideshows*.

4. Teatro e o imaginário digital

A fragilidade do sujeito, sua debilidade em relação à sua cobiça e a precariedade do próprio imaginário são temas de produções em cujo centro está o relacionamento alterado da mídia e do imaginário causado pela internet e por meios de vigilância digital. Esse campo, até pouco tempo atrás tematizado somente pela arte de vídeo, será discutido por meio de três trabalhos saídos do contexto de Giessen e que foram produzidos pelo Mouson Turm, em Frankfurt, assim como pelo Hebbeltheater, em Berlim. Os trabalhos *Directing # 2*, de Bernd Jentzsch, Jens Heitjohann e Steffen Popp (2003), *La Salle Danse* (2006), de Jens Heitjohann, assim como *Wiedersehen Macht Freude* (2005) e *Auftrag Lorey* (Steffi Lorey e Björn Mehlig), usam o imaginário da internet, a vigilância e a confissão forçada, bem como a situação panóptica dos espectadores e atores como análogo para fazer observações sociais sobre o tema.

O projeto *Directing # 2* analisa o relacionamento entre teatro e internet em forma de um experimento, dramatizando a relação entre o palco na internet e o palco concreto diante de um público presente como experiência subjetiva com o imaginário da internet[13]: sobre um palco vazio diante da plateia estavam sentados dois atores masculinos e dois femininos[14] usando perucas loiras de náilon e macacão laranja para desindividualizá-los no tocante a *sexo* e procedência social. Durante quatro horas, eles reagiam ao vivo e improvisando *ad hoc* com narrativas e comentários sobre material de áudio e vídeo transmitidos pela internet e projetados em uma tela atrás deles com alto-falantes nos dois lados da sala.

---

[13] Veja Helga Finter, "Cyberraum versus Theaterraum: Zur Dramatisierung abwesender Körper". In: BIEBER, Christoph; LEGGEWIE, Claus (orgs.). *Interaktivität*. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff. Frankfurt/New York: Campus, p. 308-316.

[14] Philip Schulte, Wolfram Sander, Jules Buchholtz e Irina Nemecky.

Ligação teatral de ciberespaço e espaço teatral era a máscara: quatro avatares – área de projeção para os temas típicos da internet, que segundo os produtores seriam conhecimento, terapia, violência e sexo – correspondendo aos quatro atores, que como seus representantes no palco se pronunciavam com narrativas sobre o material fornecido pela internet. As máscaras-avatar transmitidas por imagem e som respondiam às máscaras ao vivo que só se diferenciavam pela voz, timbre e melodia, entonação, altura, respiração etc. e pelo estilo da narrativa.

Enquanto um coletivo de atores da internet oferecia representações e autorrepresentações das quatro máscaras através de material de imagem e som pré-fabricados, a (auto)representação corporal dos atores sentados na penumbra diante da tela dava-se principalmente por meio da linguagem e da voz. Imagens visuais de corpos digitais eram postas em relação para interagir com imagens de corpos vocais e de linguagem. Essa disputa definiu-se a favor dos atores ao vivo, que contrapunham reações irrealistas, incomuns e, justamente por isso, cômicas diante da explicitação vulgar da web. Em oposição à uniformidade do material midiático, encontravam-se a fantasia e o imaginário do indivíduo.

O último trabalho de Jens Heitjohann, *La Salle Danse*, mostrado no Mouson Turm, em Frankfurt, centraliza a percepção do espectador, que a experimenta como uma percepção teatral e midiática. Para isso, é construído um dispositivo que possibilita ao espectador tanto influenciar a percepção auditiva como também, desde a posição tradicional de espectador, experimentar como o movimento dos outros espectadores a influenciam. Para isso não só foi necessário construir um espaço de palco, elaborar a direção de sete atores e desenvolver um complicado dispositivo audiovisual digital, como também elaborar uma fala junto com os atores que problematiza um importante fenômeno da cultura midiática contemporânea: a confissão íntima no contexto de *talk* e *live shows*. Heitjohann tematiza o aspecto religioso implícito na confissão, gerando perguntas que solicitavam aos atores articular a sua visão dos sete pecados capitais com exemplos do cotidiano. O texto assim gerado é apresentado ao vivo pelos *performers* e pode ser transmitido através de fones pelos espectadores ativos para aqueles espectadores que se encontram sentados. Assim, os espectadores ativos, que se movimentam no espaço ao redor dos *performers*, tornam-se, de certo modo, produtores da trilha sonora para os outros espectadores sentados, que experimentam o texto ouvido como o resultado de um interesse alheio. O corpo dos *performers* vestidos de branco e parados de pé é, além disso, objeto de projeções, que como uma máscara corpórea os transforma e os anima em uma imagem (segundo Hans Belting). Assim, pode-se experimentar, junto com a voz do *performer*, direcionada e roubada, uma outra característica da representação midiática:

a direção e a captação do imaginário no filme. Ambos os processos de direcionamento midiático não apenas se tornam compreensíveis pela copresença teatral como também se abrem à imaginação de cada espectador, tornando-se produtivos: essa copresença não é apenas modulada pela mudança dramática e rítmica de fala e silêncio, pela presença simples e modificada por meio de projeção, mas também é dada ao público a oportunidade de intervir na "dança" com seu próprio ritmo, modelando a trilha sonora para os outros. Assim, para o espectador sentado, as diferenças no microrritmo interno tornam-se perceptíveis como resultado de interesses e ambições singulares.

Auftrag Loray (Björn Mehlig e Steffi Lorey), igualmente testam a percepção social e a imaginação do espectador em *Wiedersehen Macht Freude*, ao colocar cara a cara, em uma mesa, através de um dispositivo extremo, um *performer* e um espectador, propondo assim uma reformulação do pacto teatral, ao qual estão sujeitos tanto espectadores quanto atores. O ponto de partida é uma montagem de texto com entrevistas dos atores que tematizaram os limites do sujeito em forma de tiques nervosos, rituais forçados e fantasias como sendo alienações cotidianas. O dispositivo da comunicação cara a cara, como também o texto que parece vir de uma voz bufante que o ator repete, gera uma situação extrema, que transforma o teatro em um lugar de dispositivo terapêutico e de fala e atuação heteronômicas.

Comum a três produções é o fato de fazerem experimentar o horizonte da sociedade midiáica como uma instância íntima e estruturadora, que determina a percepção do real e do imaginário. Entretanto, ao mesmo tempo, as últimas duas produções possibilitam ao espectador uma análise dessa percepção, já que a relação do público com o que foi visto e ouvido é dramatizada, e ele é confrontado com o seu próprio desejo de ver e ouvir. Isso ocorre em uma linguagem que dirige fragmentos de micronarrativas íntimas a um público que, embora só seja capaz de absorvê-los medialmente, tem de estabelecer primeiro o vínculo com os corpos presentes, movimentando os lábios. Os textos estilisticamente modestos e recitados em tom neutro ganham por meios fora da linguagem – luz e coreografia minimais, assim como projeções e trilha sonora – uma estruturação musical rítmica. Aqui o confronto com a mídia parece demonstrar que esta intervém primariamente no campo da imagem. A perturbação da imagem, entretanto, é causada pelo nível da linguagem, que não só implementa um registro de percepções diverso como também consegue, por meio da fala simbólica, remeter a pretensão do espetáculo de imagens na sociedade ao seu devido lugar.

5. Crítica da fala e da linguagem

Críticos muitas vezes acusam o teatro pós-dramático de destruir os textos ou de trabalhar com textos ou montagens de textos fracos. De fato, o texto aqui só representa um entre muitos elementos da apresentação, mas o manuseio da linguagem não é de forma alguma irrelevante, já que a impressão sonora estrutura a visual, e a semiose só é possível pelo ritmo e pelo som do que é falado. Com o ritmo e o som, entra em cena outra dimensão que remete ao outro o real do corpo, o desejo da *Chora* de um primeiro corpo sonoro, uma figura de corpo sonoro materna. As estruturas poéticas e a musicalidade da fala evocam a perda dessa primeira voz imaginária, o prazer dessa musicalidade e a poesia aponta para o desejo pela totalidade impossível e também para o real da morte.

Por meio da modulação do timbre de voz e da segmentação rítmica do texto, a referência imaginária dessa primeira voz que indica musicalidade pode ser acrescentada ao texto por fora, mas pode também ser tornada audível por meio de uma estruturação poética interior da fala em uma modulação entre narrador e texto falado. Esses métodos vocais apresentam a própria fala ou o texto como sendo outro, examinam criticamente o caráter instrumental da linguagem e lhe abrem um horizonte transcendental.

Toda grande obra dramática é também poesia, que dramatiza a origem da linguagem. Muitos textos pós-dramáticos apresentam estruturas poéticas que dão indícios de uma "voz textual". Justamente processos musicais podem torná-la audível. Muitas vezes, porém, sua voz textual é banalizada porque os atores, através da retórica vocal, reduzem o espaço entre corpo e texto, alegando serem eles mesmos a origem do texto.

No palco do teatro pós-moderno, já nos anos 1970, atacava-se a ilusão de o ator ser a origem da palavra: através de *microports*, seu corpo era separado da voz ou era exposta a relação entre *performer* e texto. A redução da expressão vocal, orientada no modelo de Robert Wilson e John Jesurun, era no começo dos anos 1990 como fala *cool* a marca do pessoal de Giessen, que opunha a dicção inexpressiva dos *performers* não profissionais ao tom estereotipado de teatro municipal. Porém, em apenas alguns poucos anos, desenvolveu-se uma relação crítica com a linguagem em forma de busca de um estilo musical-rítmico diferenciado.

Dentre eles, vale mencionar especialmente René Pollesch, que já no final dos anos 1980 experimentava em Giessen com seus colegas o modelo de vozes sincronizadas de séries de TV em suas próprias peças. Com o passar dos anos, sua crítica linguística tornou-se mais e mais um estilo próprio de escrita e fala de ritmo acelerado marcado por áreas de grito. O grito aqui exerce a função de uma rima, que sinaliza a impossibilidade de inserir no texto o afeto e o desejo. O texto em si, uma montagem de jargão científico e cotidiano, parece provocar essa explosão da voz, pela fricção entre uma postura extrema quanto à linguagem e a fala compulsiva como protesto do corpo.

A atuação como professores visitantes de Jean Marie Staub, Danièle Huillet, John Jesurun, Lee Breuer, Vivian DeMuynck, André Wilms e Laurent Chétouane, assim como de Hans Peter Kuhn, o *sound-designer* de Robert Wilson, da compositora e atriz nova-iorquina Connie Beckley e, sobretudo, de Heiner Goebbels, que desde 1999 já vem cumprindo o segundo professorado no Instituto, abriu também na prática uma abundância de aspectos para polêmicas sobre a relação vocal da linguagem e do texto e, pelo visto, colocou o aspecto musical-rítmico da encenação no centro das experimentações do grupo. Audiopeças como instalações sonoras, filmes e vídeos, assim como encenação de concertos, ampliam o campo de experimentação da interação entre o som gravado e o som produzido ao vivo.

Crítica linguística em forma de uma crítica de vozes teatrais foi exercida em cena *ex-negativo* em quase todos os trabalhos do grupo de Giessen, já que neles se exibe o modo de falar de cada ator, sua singularidade de timbre, melodia e sotaque como sendo sua própria musicalidade amplificada por *microports*. A voz demarca a alteridade de cada um através do timbre e da melodia pessoal. Essa individualidade vocal é minimizada na comunicação cotidiana da linguagem escrita em favor do dito e é sobreposta por uma retórica social. Por sua vez, ela se torna audível na conversa em dialeto, no idioleto e na hibridização de línguas. Vozes criam uma imagem sonora de identidades imaginárias e de pertinência a um grupo. Elas fazem com que possamos ouvir os afetos e as emoções somente pelo tom, pelo sotaque, pela entonação e pela articulação de sons de uma língua. Na mídia, essas vozes são audíveis somente como caricaturas ou por representantes de reivindicações comunitárias e regionais. Dado que a primeira língua e sua voz pré-moldam a possibilidade individual de inserção do corpo e dos afetos, as vozes não formatadas podem ser um enriquecimento crítico para o teatro.

Assim, o dialeto ou o sotaque indicam uma relação específica com a linguagem e o corpo e podem, além do efeito folclorístico, ser usados para críticas. Apesar dos alunos de Giessen muitas vezes se refugiarem no inglês cool, a "língua franca" da cena-performance, Regina Wenig e Nicola Unger fazem experimentos desde 1996 com o dialeto da região do Hesse em Giessen. Seu teatro-documentário *Samtmann* arranjava narrativas sobre a vida de cidadãos de Giessen de diversas origens e profissões em um caleidoscópio polifônico, que em 2005 teve uma continuação no *Kampnagel*, em Hamburgo.

Também a confrontação da língua escrita e do dialeto ou de várias línguas, do mesmo modo que a sobreposição de várias vozes na articulação, no caso de duas ou mais línguas diferentes, dá a possibilidade de dramatizar línguas como vozes plurais e, assim, indicar múltiplas identidades, como também conflitos de identidade no encontro da primeira língua e língua escrita ou da segunda língua de migrantes. Cada língua implica naturalmente uma voz própria, fixando as curvas de entonação, sotaque, espectro e qualidades do som. Assim, ela fixa ao narrador um corpo de som que entra no lugar do primeiro corpo de som imaginário da *Chora*. Esse processo do aprendizado da linguagem passando pelo dialeto até chegar à linguagem escrita, como também na transição a línguas estrangeiras, renasce vocalmente com ou sem conflitos, dependendo da relação com a linguagem.

Sobretudo nos últimos anos, um grande número de produções de grupos de Giessen tematizou esse aspecto que Nico Durič e Dariusy Kostyra encenaram em *Showcase Beat Le Mot*.

Nesse sentido, o sotaque forasteiro e a coloração do dialeto não são vistos como defeito ou reivindicações de grupos minoritários, mas como um enriquecimento musical, possibilitando assim perceber o diverso da própria voz, da própria fala como identidade.

Crítica linguística que coloca a musicalidade da fala em primeiro plano pode exercer a função de tornar audível para a palavra ou a leitura surda os ritmos sutis de textos e fazer com que o som escrito comece a vibrar de modo a iniciar um diálogo entre música e linguagem, que se estende a várias línguas e mede o corpo de som de línguas estrangeiras com o da própria língua. Esse tipo de trabalho com textos requer a capacidade de jogar com a própria voz e identidade e também um apurado ouvido musical. Uma série de projetos de cena de estudantes, como também muitos projetos cênicos dirigidos por Heiner Goebbels, têm iniciado, desde a primeira confrontação com textos de Gertrud Stein, a experimentação com textos (pós-dramáticos) no sentido de examinar sua estrutura musical. As encenações estudantis sob a curadoria de Laurent Chétouane, apresentadas no verão de 2008 como parte do colóquio *Heiner Müller Lesen* (Lendo Heiner Müller), puseram igualmente em debate o trabalho musical sensível das vozes nos textos de Müller. Além disso, uma rica produção de audiopeças indica que a crítica da língua e da fala não só é parte integrante da teoria como também da prática teatral em Giessen.

Conclusão e perspectivas: Grupos de teatro da ATW Giessen

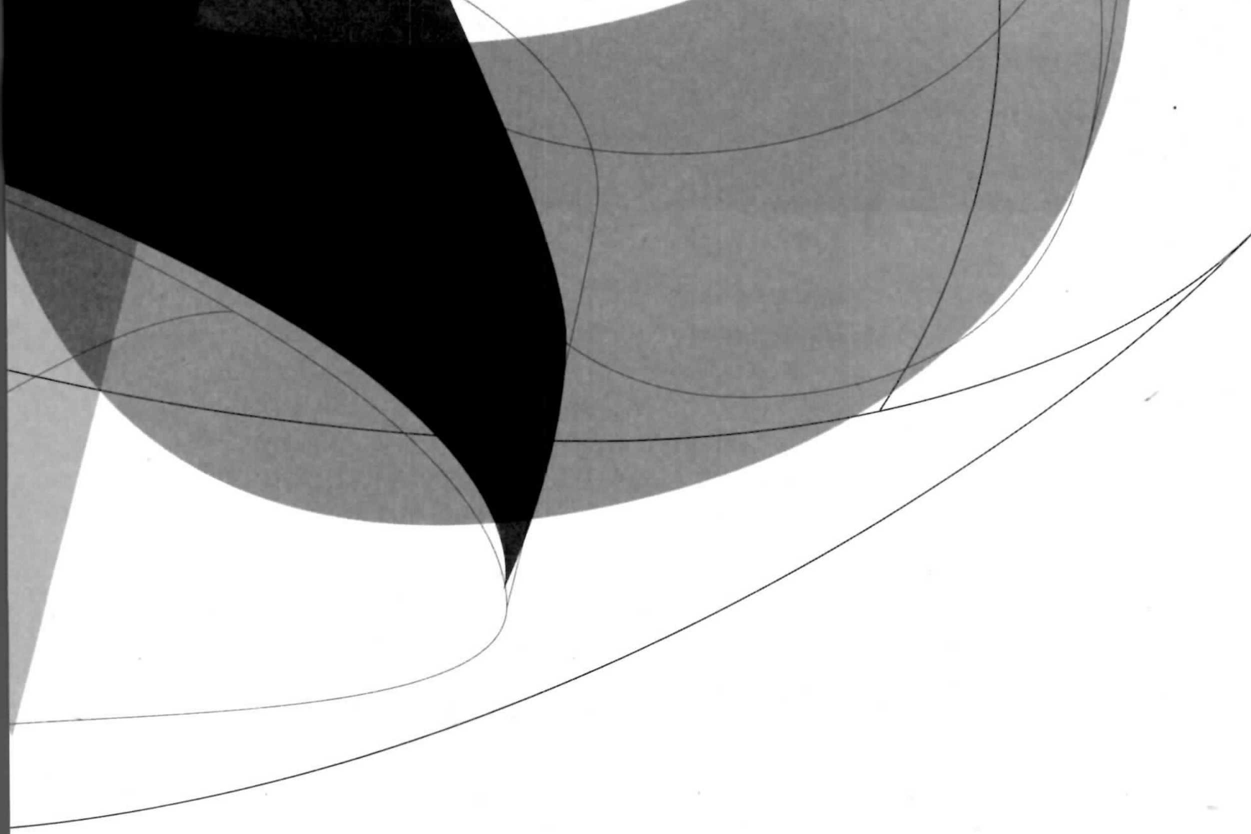
A ciência teatral aplicada em Giessen tem, por ser um foro para teatro crítico, ampliado consideravelmente em quase duas décadas o campo de experiência teórico e prático, assumindo explicitamente as mudanças no horizonte teatral pela sociedade midiática. A heterotopia de um intercâmbio sem dominância de teoria ou prática fomentou o trabalho de grupo e, com isso, acelerou o deslocamento dos pontos de ênfase: em encenações de estudantes e ex-alunos, que me pareceram muito promissoras nos últimos anos, salienta-se outra compreensão de texto. Na encenação tanto de textos próprios quanto alheios, a qualidade estética e o esforço formal por sua dimensão musical estão em primeiro plano. O texto é escolhido para analisar a urgência de um objetivo sutil e, por que não, do próprio relacionamento com a linguagem e o corpo, com o desejo, mas ao mesmo tempo importa, por meio da forma artística, provar o caráter antropológico desse objetivo. Na busca de uma forma própria, o tabu do desempenho de papéis deu lugar a uma postura que procura exibir o relacionamento com o texto como sendo outro, mas que também não nega o gosto pela atuação e pela encarnação teatral em cenas cômicas. A alternativa de representação e desconstrução não são mais as únicas verdades: novos caminhos do dissenso teatral estão sendo explorados.

Exemplos disso são trabalhos individuais e, sobretudo, em grupos de estudantes e formados que foram convidados a participar em vários festivais e apresentações para produzir seus trabalhos, como no Mouson Turm, em Frankfurt/Main, no Sophiensäle, em Berlim, no Kampnagel, em Hamburgo, ou no Pakt Zollverein. Temas dominantes são hoje a relação com a morte e a relação impossível entre os sexos (Bastian Kraft, *La Maladie de la Mort,* 2006);

amor e *gender troubles* (Susanne Zaum, *Nicht Frosch noch Fisch: Kein Konzert*, 2005); o físico e a tecnologia de reprodução (Jules Buchholtz, *Zombology*, 2005); a alteridade e o desconhecido, assim como o estranho do próprio corpo ou da voz e a estranheza e polifonia do corpo vocal nas vozes dos migrantes (Sylvie Kretschmar, *Resonance*, 2003; Mirko Hecktor, Jochen Hölscher, *Cubox3:3*, 2006; Monster Truck, *Live Tonight*, 2006 e *Comeback*, 2007; Lucie Tuma, *Lilly 05*; Luise Vogt/Bernd Deigner, *Horden*, 2008); e a arqueologia de estruturas de desejo na ciência, política e arte (Melanie Mohren e Bernhardt Herbordth, *Patent Nightflight*, 2004). Esses temas, que colocam em primeiro plano a construção de um *espaço subjetivo*, são articulados explicitamente no diálogo com a memória da sociedade e da cultura. Porém, esse diálogo não se dá mais primordialmente por uma separação dualística de discurso, ou seja, linguagem e imagem. Ele se dá pela dramatização interativa da relação entre linguagem e corpo. Uma dialética cênica contrapõe corpos de texto ou vocais questionados a corpos constituídos culturalmente de igual modo questionados. O real do desejo fica assim circundado, como resultado da ausência na pluralidade, tanto por vozes e corpos gerados por linguagem como por discursos e imagens.

O trabalho em grupo, cada vez mais frequente, é relevante nesse sentido. Até parece promover a sensibilização em relação ao estranho e ao diverso. A diversidade do contexto cultural e das personalidades dos estudantes aguça a sensibilidade para a edificação e estranheza do próprio ser, que pode ser usada construtivamente em um projeto coletivo. Em Giessen, o teatro é esboçado, então, como um lugar que dá espaço à elaboração da linguagem teatral. Esta quer dar às utopias de coexistência do diverso, do negado pelo indivíduo e pela sociedade uma "forma" no espaço e no tempo, para proporcionar ao receptor um múltiplo potencial sensorial, que deve ser lido como uma "escritura" cênica. A experiência estética desse tipo de teatro é também política. Mas seu horizonte é aberto, e não bloqueado por discursos imóveis. Pois um teatro desses é um espaço potencial de permeio, um caleidoscópio que coloca um ponto de interrogação no horizonte de percepções do espectador, provocando assim um dissenso sensorial.

Helga Finter é professora de teoria, estética e história do teatro no Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas de Giessen, do qual foi diretora-executiva até 2003. Ela integra o corpo de redatores da revista *New Theatre Quarterly* e coordena a série Theaomai (editora Peter Lang), dedicada ao estudo das artes performáticas. Tem livros publicados sobre o futurismo italiano e as utopias do teatro de Mallarmé, Jarry, Roussel e Artaud. Organizou coletâneas sobre a obra de Georges Bataille e a relação entre o teatro e as outras artes.



SER VULNERÁVEL

David Jubb

Tive a sorte de visitar o Brasil em três ocasiões e de participar, por duas vezes, do Próximo Ato. Sou fã e grande admirador desse evento. Sinto-me, portanto, muito honrado em poder contribuir para este livro. Vivo e trabalho em Londres. Sou diretor artístico do Battersea Arts Center (BAC), ao lado de meu colega David Micklem. A missão do BAC é inventar o futuro do teatro. Buscamos fazer isso fornecendo um ambiente criativo para artistas de teatro independente, a fim de que eles possam desenvolver o novo teatro. Nos últimos dez anos, o National Theatre inglês empenhou esforços para ampliar uma definição *mainstream* do teatro no Reino Unido, contratando alguns dos principais artistas de teatro independente do país. É verdade também que a maioria dos teatros em atividade da Inglaterra, incluindo o National, costuma usar modos bastante tradicionais de produção. A questão que desejo propor aqui é: Como criar um ambiente-modelo para artistas e companhias de teatro independente? Dito de outra forma: Como é o teatro nacional do teatro independente? Não me refiro ao edifício. Quero saber quais são as estruturas e os modos de produção que podem dar um melhor suporte aos artistas independentes e ajudá-los a desenvolver bem o seu trabalho. Essa é uma questão importante a ser considerada na Inglaterra e, pela minha experiência no Próximo Ato, também no Brasil.

Quanto aos questionamentos esboçados há pouco, a resposta que quero propor é a seguinte: Precisamos procurar mais situações de vulnerabilidade. Começarei minha explicação com uma história.

Estamos em abril de 2008. O motorista fala português. O outro passageiro fala francês. Eu falo inglês. Não há diálogo. Vamos pelas ruas de São Paulo. O lusco-fusco domina a cidade quando saímos do Jardim Paulista, passamos pelo belo Masp e rodamos pelas ruas sinuosas da Bela Vista. Eu me imagino em um filme estrangeiro. Estou há apenas 24 horas no Brasil, é minha primeira visita. Estou incrivelmente empolgado e ligeiramente apreensivo. O outro passageiro e eu fomos colocados em um táxi pelo British Council porque vamos passar por uma experiência cultural que jamais esqueceremos. A peça a que vamos assistir começou há uma hora. Isso, disseram-nos, não é motivo para preocupação, já que a obra dura cinco horas e, de qualquer maneira, não vamos entender nada, pois é encenada em português. Fomos instruídos a permanecer lá até percebermos do que se trata.

Com gestos, o motorista mostra que chegamos. Estamos debaixo de um viaduto. Acima de nós, uma via expressa. Estamos ao lado de um edifício com dois pares de portas. Não se parece com um teatro. Eu digo "Obrigada" ao motorista do táxi, meu companheiro de viagem diz "Obrigado" e sorrimos, totalmente perdidos. Uma pessoa sentada em uma pequena bilheteria atrai nossa atenção. Conseguimos ingressos, lançando mão da melhor mistura de palavras e sotaques anglo-franco-lusitanos que podemos produzir, acompanhada de gestos internacionais. Viramo-nos para o edifício. Não sabemos o que irá acontecer em seguida. A peça já começou, e os dois pares de portas se erguem, enormes, dando mais do que nunca a impressão de portas de bastidores. Arrastamo-nos em sua direção, mas perdemos a coragem e nos voltamos para o nosso amigo na bilheteria, que sorri e nos incentiva a continuar. Aproximamo-nos novamente das portas, quando ouvimos um estrondo de trovão do outro lado. As quatro portas se abrem de uma vez. Dez, vinte, trinta homens e mulheres correm em nossa direção, gritando, alguns dentro de canoas de seis pés, todos vestidos de soldados. A porta mais próxima de mim bate contra a parede e se solta da dobradiça superior, começa a bater para a frente e para trás. Um dos soldados vem até mim, gesticulando e gritando loucamente. Nesse momento, eu poderia ter fugido, ou me encolhido em uma bola, ou as duas coisas. Ele aponta para mim e para a porta. Ele é de baixa estatura. Repentinamente, liberto-me do pânico e do medo que cresciam dentro de mim e percebo que ele me pede que encaixe a dobradiça novamente. Não sei bem o que aconteceu com meu colega francês. Talvez ele tenha fugido ou sido atropelado por uma canoa. Agarrei a enorme dobradiça de metal e a porta e encaixei uma na outra, com a perna esquerda controlei a porta sem rumo... A situação estava sob controle. Sou um consertador de portas! Um participante! Fui recrutado! Perdi uma hora da peça, perdi meu colega francês, não falo uma palavra em português e, ainda assim, em segundos, sinto-me parte de alguma coisa, parte de um momento, parte de uma peça, parte de um edifício, parte de uma comunidade. Os soldados continuam a passar e me viro para ver contra o que investem. Vejo um hall comprido e estreito, que mais parece um grande corredor, não um teatro, com centenas de rostos espiando para fora das laterais, acompanhando o movimento dos soldados. A dobradiça está consertada, a porta funciona novamente, a peça continua. O soldado que havia me dado instruções me conduz por uma pequena escada em caracol e aponta para um banco no balcão superior dos três que servem de assento no Teatro Oficina. Posteriormente, dou-me conta de que aquele fora um ato de bondade, talvez ele estivesse devolvendo-me o favor. Portanto, na minha segunda noite em São Paulo, eu me encontro no Teatro Oficina, assistindo à parte 1 de *Os Sertões*, de Zé Celso. Sento-me no banco, com o queixo apoiado sobre o corrimão, como uma criança assistindo abismada ao que acontece abaixo de mim, acima de mim, quando a chuva começa a cair sobre artistas e público, indistintamente. Embora eu não entendesse a linguagem, fiquei completamente enfeitiçado.

Conto essa história porque o Teatro Oficina e o trabalho de Zé Celso me lembram que a grande arte e as grandes transformações que ela pode catalisar estão baseadas na vulnerabilidade: na parte das pessoas que cria e compartilha (artistas e público) e mesmo nas coisas e objetos envolvidos (dobradiças e edifícios). Imagine minha experiência do Teatro Oficina e do trabalho de Zé Celso se todos os riscos estivessem sob controle e eliminados: se não permitissem a entrada de retardatários; se os atores não pudessem sair para a rua; se houvesse lanterninhas e recepcionistas controlando o evento; se o próprio edifício fosse tão robusto que ficasse autônomo, imaterial, ocupado ou não. No mesmo instante, é possível imaginar um modelo operacional, um arcabouço organizacional e uma estrutura física que imediatamente engessariam, esmagariam e impediriam as possibilidades do trabalho de Zé

Celso. No teatro britânico, meus momentos favoritos quase sempre envolveram algum "erro", que rompe a camisa de força do planejado. Os equívocos, em geral, têm o efeito de trazer todos para a mesma sala, para o mesmo momento. Talvez por isso o público descreva esses momentos como "teatro puro".

Certamente a falta de vulnerabilidade ou a falta de risco tangível é inimiga do grande teatro. Os grandes artistas ao longo dos anos conseguiram formas de reintroduzir o risco no teatro. No teatro europeu do século XX, pode-se olhar para Bertolt Brecht, que criticou o teatro insípido que só existe para entreter e não desafia o público. Ou para Peter Brook, que criticou o teatro morto, que não vive o momento. Os grandes artistas sempre desenvolveram metodologias artísticas que buscam correr mais riscos e reintroduzir mais vida e vulnerabilidade em seu trabalho.

Como seria uma solução sistêmica para que a vulnerabilidade exista? Em outras palavras, há metodologias que podem ser aplicadas além da sala de ensaio, como forma de apoiar, desenvolver, abrigar, fundamentar o teatro que pudessem criar um ambiente permanente, que incentivasse a tomada de riscos e a vulnerabilidade? Eu disse que exploraria a ideia de um teatro nacional para artistas e coletivos independentes. Quais são as condições criativas para tal teatro e tais artistas independentes? Acho que essa ideia deve se fundamentar em tornar possível a vulnerabilidade e em gerenciar os riscos que se seguem.

Abordagem dessa questão pelo BAC

A seguir, uma lista de cinco metodologias práticas que o BAC adotou ou começou a explorar recentemente. Cada uma delas habilita a vulnerabilidade e gerencia o risco de formas diferentes. Essa lista deve servir de provocação, um lugar para começar a conversar, levar essas ideias adiante e imaginar outras melhores. É importante lembrar que elas são, é claro, específicas para o contexto do BAC – e o contexto é um fator crítico quando se está gerenciando o risco.

1. *Testar ideias* – Scratch

No coração de toda atividade do BAC há um desejo de testar novas ideias. Fazemos isso por meio de um método chamado Scratch. O Scratch surgiu em resposta às necessidades dos artistas e continua a dar suporte para o desenvolvimento de novos trabalhos. Um artista começa com uma ideia, uma pista de algo que quer criar. Pode trabalhar com essa ideia alguns dias e compartilhar dez minutos dela como parte de uma noite em que se apresentam novos trabalhos. Em seguida, cada peça segue sua trajetória de fruição, mas os artistas constantemente voltam ao local de compartilhamento da obra inacabada e trabalham com o público, escutando o que ele tem a dizer. Scratch cria um ambiente no qual a experimentação é permitida, os erros são permitidos, a busca de respostas criativas do público, impactando a direção do trabalho, é permitida. Incentiva o trabalho que evolui de acordo com seu desempenho e com seu público. Retira a pressão de um período designado de ensaios com um prazo fixo – até que seja exatamente isso de que a peça precisa. Incentiva artistas e público a ser vulneráveis juntos, compartilhando as partes confusas, indecisas, escondidas da criatividade. Incentiva uma abordagem evolucionária de trabalho, em que os erros e lições realimentam o processo criativo. Sua não linearidade significa que os artistas têm espaço para mudar de ideia, reagindo ao processo. No BAC, cada vez mais aplicamos a metodologia Scratch em todas as áreas do nosso trabalho, para incentivar a inovação e a mudança.

2. Apoiar artistas – o produtor

O papel do produtor é fundamental para o processo Scratch no BAC. É a ponte entre os artistas e o público, entre o ensaio e o local da performance. O produtor está lá para apoiar os artistas e os riscos que eles assumem. Os produtores ajudam os artistas a mapear sua jornada, desde o primeiro grão de ideia até o empurrão final na noite de estreia: ao apoiá-los no esplêndido isolamento da sala de ensaio; ao incentivá-los a colocar algo sob os pés, diante do público; a encontrar o momento certo, o local certo, as pessoas certas para compartilhar; ao ajudar os artistas a contextualizar e responder positivamente ao *feedback* do público; ao planejar o passo seguinte, sugerindo parceiros se o processo precisar de um *input* criativo diferente; a encontrar o subsídio material para permitir que o trabalho continue se dando em um espaço criativo, aberto, pelo período que for preciso; e, finalmente, a encontrar o contexto certo para sua exibição. O produtor está lá para incentivar a tomada de riscos, para tornar viável, para garantir que o artista nunca esteja sozinho ou assoberbado pela vulnerabilidade do processo. Comer e beber bem é fundamental para o gerenciamento de risco no processo: juntar as pessoas em um contexto social para celebrar, discutir e debater.

3. Espaço físico – projetos de *playground*

O BAC, como o Teatro Oficina, apropriou-se de um espaço que não foi originalmente construído para abrigar um teatro. Nossa casa é dentro de uma grande área que abrigava uma prefeitura em estilo vitoriano, com 80 espaços diferentes. Acho que esses espaços "inapropriados" destravam a criatividade de uma forma que os edifícios formais de arte costumam estrangular. Recentemente, começamos a explorar o futuro do edifício como espaço de teatro através de uma série de projetos que chamamos de *playground*. Os projetos de *playground* essencialmente transpõem os princípios do Scratch em arquitetura: é permitido experimentar, errar, buscar respostas criativas do público (usuários do edifício) que impacta a direção do trabalho. Permitem ao arquiteto comportar-se como um artista – arriscar-se e tornar-se vulnerável, compartilhando as partes confusas, indecisas e ocultas da criatividade. Nesse sentido, são o oposto do que se poderia esperar daquilo que a indústria da construção civil atualmente representa. Na Inglaterra, os projetos de *playground* oferecem uma alternativa à rigidez do processo de 13 passos seguido por arquitetos, empreiteiros, consultores e clientes, que é difícil subverter sem terminar em um nó górdio de uma batalha legal. Quando se introduzem maiores níveis de vulnerabilidade no processo de elaboração do projeto e construção, os riscos resultantes têm de ser gerenciados com mais cuidado ainda. Porém, ao colocarmos o risco nas mãos dos usuários do edifício, e não em uma série de especialistas de fora, acreditamos que chegamos, nós mesmos, a uma compreensão melhor dos riscos e, portanto, vemo-nos mais capazes de ser criativos no espaço que foi por nós formatado.

4. Arcabouços organizacionais – trabalho de projeto

O problema com arcabouços estritamente hierárquicos é que eles anulam a inovação. A menos que as ideias venham do topo ou que sejam apoiadas por pessoas no topo da estrutura, é difícil fazer com que as coisas aconteçam. Dessa maneira, as ideias novas e empolgantes, geralmente vindas de pessoas jovens, que costumam estar nos níveis mais baixos da hierarquia, têm menos possibilidade de prosperar. O problema com arcabouços estritamente coletivos é que eles podem dificultar a tomada de decisões. As ideias vêm de todas as direções: quais devemos ouvir, a quais devemos reagir, em quais devemos votar? Em termos do fazer teatral, essa não é uma abordagem prática. Como criar um arcabouço organizacional que tenha tanto a visão quanto a direção e uma liderança disseminada que ajude as grandes ideias a prosperar (de onde quer que elas venham)? No BAC instalamos o trabalho em projetos em toda a organização, com três abordagens centrais:

a. forte liderança e visão fornecidas pela equipe executiva;
b. todas as atividades subdivididas em projetos, realizados por equipes de projetos que tenham *project shapers* e gerentes;
c. reuniões regulares de conexão de todas as equipes de projeto, para que elas se mantenham alinhadas.

Começamos a usar uma abordagem semelhante na rede que abrange 12 teatros de Londres: cada organização assume a presidência por 12 meses, agindo efetivamente como o "executivo" dentro do mecanismo do projeto. Também me interessa como essa abordagem poderá funcionar no nível nacional, entre organizações artísticas que precisam realizar trabalhos de desenvolvimento crítico para as artes em parceria com o público. Renunciar à autoridade, ao controle e à tomada de decisões em favor de um coletivo mais amplo exige que os líderes sejam vulneráveis. Muitas vezes os líderes acham que liderar é manter o controle, mas a grande liderança é aquela que proporciona as estruturas nas quais outros podem liderar, catalisar e inspirar. A tecnologia Open Space Technology é um desses modelos de liderança disseminada que podem levar a resultados empolgantes como os usados pelo Próximo Ato.

5. Desenvolvimento e aprendizado

Uma abordagem central para qualquer sistema criativo deve ser priorizar o desenvolvimento e o aprendizado. No BAC fazemos isso de várias maneiras. São modelos bons, mas subdesenvolvidos. Dito isso, o BAC tem modelos de desenvolvimento relativamente fortes em relação a muitos outros teatros e centros de artes da Inglaterra. Esse fato é prova da escassez de situações em que o desenvolvimento e o aprendizado são prioridade nas artes. Temos um programa de trabalho para jovens do ensino fundamental e médio, baseado no BAC, além de um florescente programa intergerencial. Oferecemos um programa nacional para artistas, curadores e produtores independentes, para desenvolvimento de suas práticas e criação de redes pelo Reino Unido, que é inspirado, em parte, no Próximo Ato. E cada vez mais buscamos parceiros internacionais para esse programa.

Princípios universais para a vulnerabilidade

Os exemplos há pouco mencionados são todos metodologias práticas adotadas pelo BAC. Quais seriam, porém, os princípios universais que levariam a maior vulnerabilidade nos sistemas e modos de produção que criamos e implantamos?

Sugiro cinco.

1. Processos evolucionários e não lineares
Os processos respondem mais e são mais flexíveis quando incorporam *feedback*. Assim, em vez de estruturas lineares, que busquem controle de autoria e contexto, sugiro que se criem processos que permitam um diálogo mais poroso, potencialmente não menos rigoroso em termos de gestão dos marcos de progresso e gestão de risco, porém mais capaz de usar o aprendizado da experimentação para alimentar novamente o processo, à medida que se avança.

2. Processos centrados no humano
É notável como processos supostamente criativos parecem inumanos para aqueles que deles participam. Crescemos com o diálogo, a troca, a intimidade, as fofocas e o aprendizado. Gostamos de ter clareza sobre a contribuição que cada um pode dar, o trabalho em equipe e as conquistas coletivas, os elogios individuais, as conquistas da equipe e a celebração. Então, por que não fazer com que nossos processos criativos, nossas organizações e estruturas explorem todos os nossos instintos e prazeres?

3. Questionamento de modelos industriais
Isso tem a ver com os dois primeiros pontos. Se você adota um processo ou uma estrutura efetivamente inventados para a era industrial, questione-os. A era industrial pós-iluminismo

criou um grande conhecimento sobre as formas de trabalho conjunto que cabiam em um mundo de recursos e potenciais naturais ilimitados. Vivemos uma era diferente no século XXI: os recursos estão acabando e precisamos pensar e viver de forma diferente se quisermos chegar ao século XXII. Nossos processos de realização devem sempre suspeitar daquelas estruturas que foram projetadas para uma era industrial, um contexto diferente.

4. Hierarquia x coletivismo
Em qualquer estrutura, temos de chegar ao equilíbrio certo entre dirigir e ouvir, entre controle e liberdade, entre direitos e responsabilidades. A tecnologia Open Space cria um conjunto de diretrizes para que os grupos consigam se reunir, debater e definir ações, uma metodologia que concebeu respostas brilhantes para criar um equilíbrio nesses domínios. Contudo, duvido que se possa criar uma obra de grande sucesso usando Open Space. Mas quantas pessoas abordam essas questões específicas sobre a forma como estabelecem a cultura em seus ensaios?

5. Abertura à experimentação com hibridez
As organizações ou estruturas criativas experimentam. Há uma cultura de tentar coisas. Algumas vezes as experimentações ocorrem por mera diversão, porque é bom quebrar o padrão. Desconfia-se da calcificação das estruturas, mesmo que seja apenas para reinvestir nossa confiança nelas depois de testadas. Há uma compreensão implícita de que, à medida que o tempo passa, o contexto cambiante muda tudo o mais e devemos novamente nos perguntar o que estamos fazendo e por quê. Devemos nos conectar com diferentes formas de fazer as coisas, diferentes tipos de pessoas, diferentes disciplinas, diferentes abordagens. A hibridez leva a novos modelos e novas descobertas.

Todos esses princípios exigem que estejamos mais vulneráveis. Pode-se dizer que cada um desses princípios aumenta o risco que enfrentamos porque nos abrimos a mais fatores desconhecidos. Portanto, precisaremos encontrar formas de gerenciar riscos, mas as recompensas podem ser muito maiores. Talvez se desenvolvêssemos a vulnerabilidade e o pensamento criativo da forma como desenvolvemos estruturas e arcabouços para fazer teatro, como fazemos com o processo de criação do trabalho em si, teríamos uma cultura criativa muito mais sustentável e próspera.

Aplicação desses princípios além das artes

Se aceitarmos que a vulnerabilidade tem valor, acho que poderemos estudar como ela pode ser mais amplamente aplicada.

- Nas escolas da Inglaterra, nas políticas governamentais e em uma cultura movida por exames e objetivos, incentiva-se um estigma ao redor dos erros. Contudo, é através dos erros que descobrimos novas possibilidades. Como podemos fazer com que a experimentação e os erros se tornem parte da cultura de aprendizagem das escolas?

- Na indústria da construção civil, leis de planejamento, projeto e compras fazem todo o possível para eliminar o risco dos processos, contudo milhares de processos legais se iniciamtodos os anos, demonstrando a falácia da estratégia. Os desenvolvimentos baseados em seres humanos estão sendo sufocados. Lina Bo Bardi, arquiteta e colaboradora do Teatro Oficina, teria tido problemas para construir seus edifícios na Inglaterra, por causa dessas estruturas.
- Uma postura de política partidária e a equalização da vulnerabilidade com fraqueza levaram a uma situação de pouco espaço para o risco no âmbito das políticas públicas. No entanto, como poderemos encontrar soluções para os enormes problemas globais como mudança climática ou migrações em massa se não experimentarmos e testarmos novas ideias?

Com boas intenções, somos gerentes de risco serial. Apesar disso, eliminamos exatamente a criatividade humana, que nos permite crescer e nos desenvolvermos. Apesar de todas as ações desesperadas sobre a mudança climática, não estamos dando conta de diminuir os níveis de CO_2 na atmosfera. Causa surpresa o fato de não conseguirmos resolver essa catástrofe global, quando nossas estruturas organizacionais cotidianas não conseguem fazer com que nos conectemos conosco e uns com os outros? A menos que sejamos vulneráveis juntos, é difícil imaginar que conseguiremos chegar a uma resposta criativa e coletiva.

David Jubb, nos últimos 15 anos, dirigiu e produziu trabalhos próprios, administrou espaços artísticos e atuou como gerente e produtor de artistas e companhias independentes. Uma importante característica de seu trabalho é a facilitação do diálogo para o desenvolvimento de novas ideias e fazer com que as coisas aconteçam a partir do zero (*from Scratch*). Sua organização trabalhou com outras entidades, como a Central School of Speech and Drama (direção de instalação) e Your Imagination (companhia de produção independente). Em 2004, foi nomeado diretor artístico da Battersea Arts Centre e, a partir de 2008, tornou-se diretor artístico adjunto e CEO. David também é *chairman* do Cornwall's Kneehigh Theatre.

Lista de pontos de inspiração para a vulnerabilidade

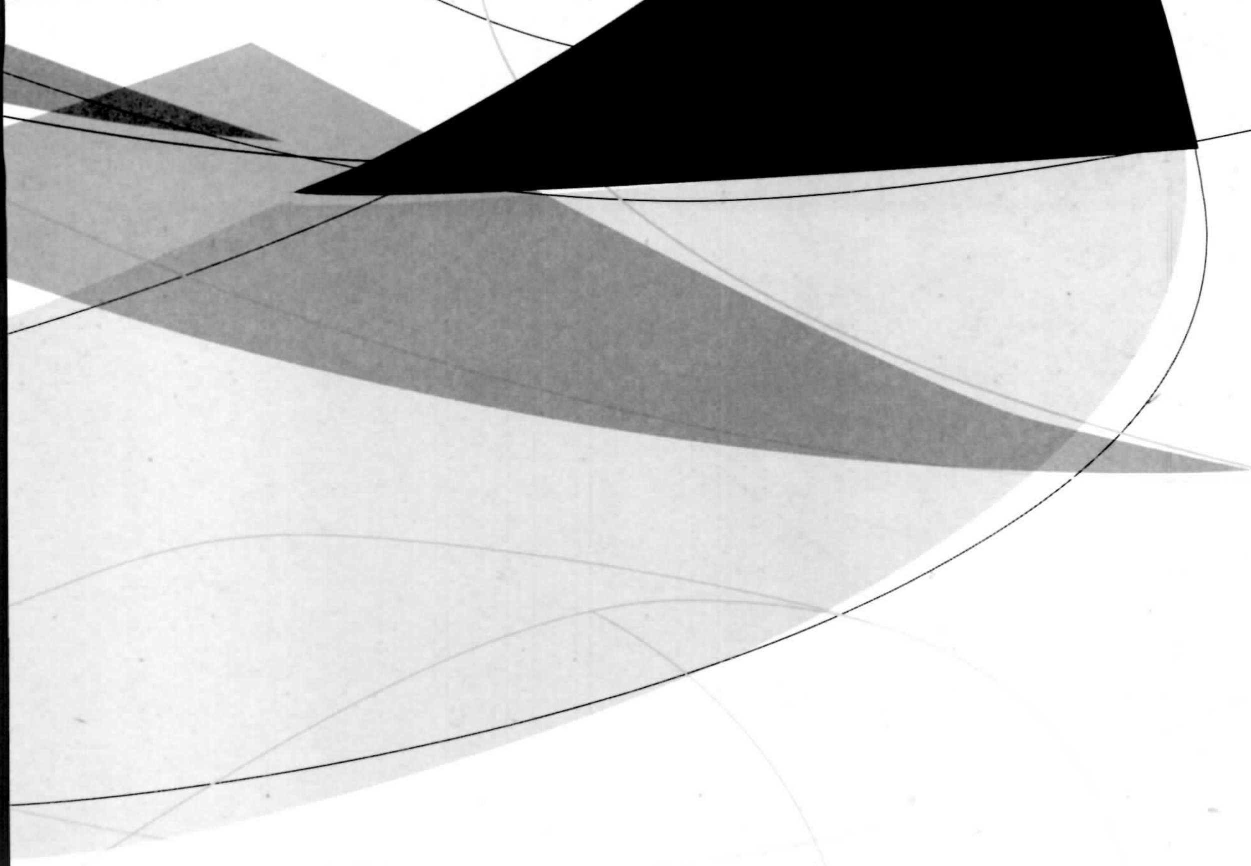
How Buildings Learn (Como os Edifícios Aprendem), por Stewart Brand e seis episódios da série de TV http://video.google.co.uk/videoplay?docid=8639555925486210852#docid=5088653796598486022
Do Schools Kill Creativity? (As Escolas Matam a Criatividade?), por Ken Robinson, em http://www.youtube.com/watch?v=iG9CE55wbtY
The Element: How Finding Your Passion Changes Everything (O Elemento: Como Encontrar Sua Paixão Muda Tudo), por Ken Robinson, em http://www.elementbook.com/
Open Space Technology (Tecnologia Open Space), por Harrison Owen – Incrível metodologia

para levar grupos a trabalhar colaborativamente, em http://www.openspaceworld.org/
Dois minutos de olhar através do teatro nos olhos de um teatro em Uninvited Guests' *Love Letters* – o mais extraordinário ato de vulnerabilidade que abre seu coração para a performance, em http://www.uninvited-guests.net/home
Quando o pai de Baz Luhman, em *Strictly Ballroom*, adverte o filho quanto ao fato de que "vivemos nossa vida com medo!", no momento climático do filme, em http://en.wikipedia.org/wiki/Strictly_Ballroom
Ensaio na sala de Emma Rice para o Kneehigh Theatre no qual os atores são incentivados a fazer um lance, onde há milhares de ideias sendo exploradas, onde as ideias são descritas como "fortes, mas erradas" para a obra, onde há um equilíbrio genial entre contribuições coletivas e individuais versus uma clara direção e gama de escolhas de Emma Rice, diretora do trabalho, em http://www.kneehigh.co.uk/
BAC's Vision for Theatre (A Visão do Teatro pelo BAC), em http://media.bac.org.uk/media/pdf/Vision_and_Model.pdf

Outras notas relevantes por David Jubb

The Role of the Producer (O Papel do Produtor), por David Jubb, em http://www.the-producers.org/DavidJubb
The Intimate and the Epic (O Íntimo e o Épico), por David Jubb, em http://media.bac.org.uk/media/pdf/Intimate_Epic.pdf

3. FORMAS DE CONVÍVIO



COLETIVOS AUTORAIS

Rosyane Trotta

A prática de escrita que esta publicação alimenta é recente. Está ligada, decerto, a mudanças políticas e econômicas de ordem nacional, mas foi alavancada também graças aos caminhos abertos pelo teatro de grupo e sua teia de ações e relações.

Observando as últimas décadas, sou impelida a reportar: que meus mestres não tiveram este espaço e essa função de se dedicarem a uma dada particularidade do panorama teatral contemporâneo; que, para pensar o teatro, era preciso ser um crítico (por isso talvez os críticos fossem bons); que, fora da generalidade imposta pelo papel do jornal, eles deviam pensar e escrever por sua própria conta e risco – e muitas vezes a reflexão que produziam não tinha veículo certo; que eles não podiam se dar ao luxo de ter um campo de excelência, não tinham a oportunidade de gestar um pensamento próprio sobre um teatro em particular, sendo desafiados a se debruçarem continuamente sobre seu objeto, e de tecer suas ideias por entre as malhas do presente.

O teatro de grupo formou seus próprios teóricos e eles formaram a massa teórica que incrementa o teatro de grupo. Essa reciprocidade não se deu apenas no campo da teoria, mas ali a transformação foi expressiva porque atingiu as universidades, as pesquisas, as publicações, as normas e os protocolos. E englobou também as instituições, as empresas e a política cultural.

O que é novo, do ponto de vista de quem escreve, é, portanto, a demanda de produção e de continuidade de reflexão. Essa nova prática desafia os intelectuais. Retornarão eles às mesmas questões com o mesmo ponto de vista e previsíveis constatações ou correrão o risco de mudar o foco? Ousarão repensar suas posições anteriores? Descansarão seu olhar na superfície das coisas ou irão em busca de revelações? E, penso, a todos nós inquieta uma questão ainda maior: Será o teatro de grupo um porto seguro que tenderá a se fechar em recifes cristalizados, fadado à estagnação? Ou conseguirá reservar o espaço do risco, escapar à acomodação, usar a experiência do percurso para testar outros caminhos?

Em qualquer modo de produção e criação, a qualquer tempo, em qualquer lugar, a criação do espetáculo teatral instaura um processo em que o artista se movimenta continuamente entre o recurso às técnicas adquiridas e às formas assimiladas e a necessidade de sua presentificação e (re)apropriação. Esse movimento possibilita (mas não determina) a reinvenção daquelas técnicas e formas.

Do ponto de vista dessa dinâmica vital entre a permanência e a transformação, podemos considerar que a opção pela grupalidade se orienta por uma ênfase conservadora: em vez de se colocar ao sabor do acaso, mudando de linguagem, de parceiros, de teatro a cada espetáculo, o artista grupalizado estabelece um largo campo de continuidade. Ele necessita sentir-se em um lugar seu, estar entre os seus, saber que encontrará hoje aquilo que deixou ontem, aprimorar-se em uma linha de teatro que não apenas propicia sua especialização técnica como delimita um campo de investigação formal e um modo de produção.

Por outro lado, pode-se supor que esse mesmo e largo campo de continuidade seja o que potencialmente permitirá ao artista investir em desenvolvimento e em transformação. Para entender tal ponto de vista, é necessário retomar a diferença conceitual entre teatro e espetáculo – o primeiro como sustentação do segundo, o segundo como expressão finita e incidental da continuidade e das infinitas possibilidades do primeiro. Mantendo-se no campo de um mesmo teatro, cada espetáculo se faz como diálogo com a obra anterior, de modo a efetivar justamente a dinâmica entre experiência e desafio, entre identidade e mutabilidade. Por isso o teatro de grupo é, por excelência, propício a empreendimentos de pesquisa e invenção.

Sem dúvida, o aspecto mais difícil da manutenção do trabalho de grupo reside justamente na continuidade e na prática do exercício de formação do coletivo como autor de um teatro próprio. Os pensadores da cultura contemporânea tratam reiteradamente da valorização da diversidade e da velocidade em nosso tempo. Eles observam que, nesse contexto, qualquer opção significa, subjetivamente, encarar a angústia de estar perdendo tudo o mais. A própria noção de identidade é posta em xeque e adquire certo ranço de enrijecimento, de apego, de falta de flexibilidade.

Iniciando o curso de uma universidade particular carioca, pedi aos alunos que identificassem seu grupo cultural de origem ou de referência – seu gosto musical, seu modo de vestir, os lugares que frequentavam etc. Recebi como resposta esmagadoramente majoritária: "Eu não estou preso a nenhum gosto, eu gosto de tudo, eu me dou com todas as pessoas". Embora a formulação fosse inverídica, expressava um ideal de si mesmo.

Nesse contexto, a grupalidade requer uma tomada de posição e a elaboração constante de renovadas estratégias de sobrevivência, que implicarão necessariamente lidar com a dinâmica entre a preservação e a transformação de si mesmo.

O espaço vazio

Entre a iniciativa de se agrupar e o fenômeno de se tornar grupo há um longo investimento, tanto no que se refere ao exercício da criação cênica quanto do próprio coletivo. Digo exercício pensando no ato de exercer, no qual, nesse caso, não deixa de estar envolvido o ato de exercitar, de testar formas e meios, de desconstruir e de fazer de outro modo. Muitos componentes desse processo advêm das condições existentes, que o grupo busca mudar e melhorar: espaço, horário e condições de trabalho, por exemplo, afetam diretamente a grupalidade nos primeiros anos de formação e chegam a se constituir como os primeiros focos de conflito. No processo de embate para o consenso, em todos os campos, está a base da estruturação do grupo, porque de fato ainda não há identidade, mas apenas um grupo em busca de si mesmo.

O sistema de criação aparece como prática fundamental à formação do teatro e do próprio grupo. Talvez não nos tenhamos dado conta de que, ao definirmos o processo colaborativo como aquele em que se faz da sala de ensaio o lugar da construção e da desconstrução criativas, estamos nomeando um teatro cenocentrista, em que o texto responde à cena – entendida não apenas como linguagem, ação e espacialização, mas como todas as condições artísticas geradas pelo coletivo. A descentralização do texto ocorre à medida que ele deixa de ser anterior ao processo, o que não quer dizer que perde a importância, mas que passa a pertencer ao domínio da experiência cênica e coletiva – e torna-se, a bem dizer, de outra origem e de outra natureza. A presença do dramaturgo na sala não reduz o deslocamento da função do texto: pelo contrário, ela o afirma. Todos os artistas envolvidos na criação colocam-se diante da cena em processo, cujo objetivo final é a construção do espetáculo. A equipe se lança ao espaço sem roteiro ou texto de base, o encenador concebe o método, recriado dia a dia, e no processo se definem os elementos relativos à dramaturgia e ao espetáculo, sendo quase sempre impossível separar as duas instâncias.

Essa modalidade de criação muitas vezes é interpretada como arrogância, como se os artistas se acreditassem melhores autores do que toda a literatura universal, ou como se fizessem uma rejeição explícita ao texto e uma declaração pública de que é preciso sepultar a dramaturgia. No Rio de Janeiro, infelizmente, essa é a visão que tem predominado na crítica e na universidade. A dificuldade em aceitar a composição cênica como princípio válido equivale à dificuldade de pensar além da lógica do produto. Argumenta-se que os grupos fariam um "espetáculo melhor" se tomassem uma obra fechada. A questão é que eles não desejam fazer um espetáculo melhor, eles desejam mapear potências e abismos. Os dois pensamentos são tão distintos que não cabem no ângulo de visão um do outro, pois na lógica do produto o espetáculo deve ser um fim em si mesmo, e seja o que for que se pretenda deve se manifestar ali ou não tem validade.

À medida que o processo teatral assimila as noções de performance, de roteirização, de teatro improvisacional, componentes empíricos relativizam a racionalidade metodológica, como fazendo variar a relação entre projeto (concepção e planejamento) e processo (percurso de encenação). No processo radicalmente empírico, a concepção está em aberto e decorre da experimentação cênica – a função do diretor é colocar os atores em movimento não conclusivo de criação, provocar a interação entre os indivíduos e destes com os materiais motivadores. Talvez possamos dizer que é no processo e no conceito de teatro que se coloca em movimento que reside a especificidade da função do ator. As diversas funções e modelos que um ator pode assumir não parecem inerentes a particularidades pessoais ou profissionais, mas aos objetivos e à condução do processo. Em certo sentido, o processo forma o ator que almeja.

A prática do mergulho no espaço e no jogo criativo de interação entre as subjetividades acumula uma experiência em comum cuja memória vai constituindo a identidade artística e a autonomia autoral do conjunto. "Podemos dizer que a memória de um trajeto artístico coletivo teria funcionado como uma espécie de fonte luminosa para o percurso a ser cumprido até a estreia", escreve Fábio Cordeiro dos Santos (2004, p. 62) sobre a primeira criação coletiva da Cia. dos Atores. Antes do início do projeto, há um período de gestação em que "questões estéticas foram sendo reelaboradas, reaproveitadas, como procedimentos de criação, assim como na constituição de códigos de linguagens cênicas" (p. 56).

A experimentação cênica funciona como propulsora da concepção dramatúrgica, apontando ao mesmo tempo "o que" e "como" o grupo pretende desenvolver, em um punhado de fragmentos que servirão como base, como elemento primeiro e norteador da linguagem. A etapa de pesquisa e criação livre, de reunião de células dramáticas e pequenas narrativas muitas vezes antecede a convocação do dramaturgo. Sistema semelhante pode se aplicar também aos processos que partem de um texto acabado, como gerador de uma concepção particular de encenação, ou mesmo anteceder a própria concepção do projeto.

A perspectiva cenocentrista responde à imensa amplitude de possibilidades de nosso tempo e simultaneamente à ausência de regras, de escolas e de poéticas preestabelecidas. Isso significa de saída que o artista se vê diante de seu querer: ele pode, mas ainda não sabe como; ele quer, mas ainda não sabe o quê. E é justamente essa tensão que o alimenta. Em teatro, esse caminho só pode ser feito em coletivo, uma vez que um agente solitário não preenche todas as áreas e funções da cena. Os elementos que identificamos em uma obra dramatúrgica – da concepção de personagem ao estilo do autor, passando pela visão de mundo e por uma proposição específica do tempo e do espaço – são aqueles que tais processos permitem ao grupo, ou melhor, exigem dos autores da cena. O exercício do escritor com a língua ou do músico com o som equivale, para atores e diretores, ao jogo das figuras humanas no espaço.

Essa amplitude infinita de possibilidades lança paradoxalmente o artista na cena em branco, em que o menor volume e o menor movimento são sujeitos a escolhas. Os efeitos desse fenômeno se observam no princípio central da técnica de *Viewspoints*, tão largamente difundida que é viável considerá-la a principal pedagogia cênica da virada do século. A técnica não se baseia em uma linguagem ou gênero, não se relaciona a nenhuma opção estética, social, política, econômica ou de qualquer ordem; em suma, não se direciona a nenhum teatro nem abriga nenhum. Ela localiza os elementos mínimos e básicos do simples ato de ocupar um espaço por algum tempo com pessoas. Ela decupa o teatro em seus signos constituintes – os diversos aspectos do espaço, do tempo, da ação, do deslocamento, da reação. Diferentemente das técnicas criadas por atores e encenadores do século XX, ela não se associa a nenhum pensamento a não ser aquele de outorgar autonomia ao coletivo criador.

A inserção do dramaturgo na sala de ensaio promove diversas mudanças, do texto ao espetáculo. Primeiro, a escrita se dá como rascunho, dialogando com esboços igualmente efêmeros produzidos pelos atores – a dramaturgia participa do processo de construção e desconstrução da escrita cênica. Depois, como Rubens Rewald (1998, p. 34) identificou, a escrita se transforma com a prática do autor-espectador, aquele que vê o texto encenado à medida que escreve, agregando essa experiência à dramaturgia. Além disso, como aponta Antônio Araújo, a dinâmica do processo extingue qualquer hierarquia para produzir "uma obra cuja autoria é compartilhada por todos" (2002, p. 43).

Tais procedimentos abriram espaço para que o dramaturgo se apropriasse da escrita cênica, ocupando-se não apenas do texto verbal, mas também da construção do sentido escrito com as formas, com o corpo e com a subjetividade dos atores. A dramaturgia faz sua inscrição no tempo e no espaço e passa não apenas a compreender os elementos constituintes da linguagem teatral como a abarcar, pela noção de processo, o conjunto dos materiais e das operações realizadas no percurso da criação.

É nesse sentido que se pode falar em uma dramaturgia cênica, que engloba os signos não verbais da composição, muitos deles anteriores ao espetáculo, provenientes do teatro a que o grupo se dedica. Ela se aplica a todos os processos de criação e coloca em diálogo o diretor, o dramaturgo e os atores, na perspectiva de realizar uma encenação autônoma. A prática cênica e extracênica dos integrantes já produziu um alfabeto – físico, relacional, lúdico – que, articulado, gera um vocabulário. O dramaturgo que se insere na sala de ensaio percebe que está diante de uma língua própria, elemento constitutivo da escrita cênica que não pode ser ignorado porque se impõe como visão de mundo, código relacional, linguagem, motivação, técnica, trajeto, memória...

A liberdade de criação desconstrói a teatralidade e a reduz à sua porção mínima – tudo será criação e o próprio teatro é colocado em questão a cada processo. O grupo define os traços de sua cena a partir de uma experimentação própria e conjunta, condição para a manifestação dos quereres e das possibilidades individuais e coletivas. Se esse trajeto é encurtado ou suprimido, os elementos da obra definem-se pela conveniência, pelo senso comum, pelas condições de produção, pelas técnicas disponíveis, pelas limitações do tempo e do espaço. Constituir uma poética plantada no terreno mutante das subjetividades: eis o desafio artístico central de nossos dias.

A expansão da autoria do ator para além do próprio corpo necessita da grupalidade, que se origina então da motivação de:

> dialogar e ter interlocução com pessoas que pensem de modo parecido, que se propõem a discutir, a questionar o fazer e o querer fazer teatro [...] O que a gente pode fazer, o que a gente pode querer fazer, o que eu quero fazer, o que eu quero falar, como eu quero falar, isso nos uniu (in: Diaz, Olinto e Cordeiro, 2006, p. 237).

Na fala do ator Marcelo Olinto, da Cia. dos Atores, o sujeito caminha do plural para o singular, fazendo a conexão entre o projeto coletivo e os objetivos individuais. A constituição do grupo e o fomento à sua manutenção se baseiam em um ator que tem em perspectiva o exercício da autoria, para o qual a atuação cênica não se resume a um ofício – está ligada à necessidade de questionamento e investigação. A frase "o que a gente pode querer" evidencia a vocação da grupalidade para lidar não apenas com as questões manifestas, mas principalmente com a busca das potencialidades, dos desejos e, assim, da liberdade.

Na formação autoral do coletivo há sempre estas duas vertentes implicadas – a cena e o grupo –, sendo uma a motivação da outra. Ambas necessitam do processo prático para se constituírem, necessitam que as questões se apresentem e façam emergir as diversidades. Cada proposta é uma interpretação sobre o grupo – como ele é – e a projeção de um desejo – como ele pode ser. A resolução, negociada entre as diversidades, não contenta inteiramente os indivíduos, como aponta Enrique Diaz, da Cia. dos Atores (RJ), ao falar de consenso: "Eu tenho um lado que tem a ver com aquele consenso, mas que não se satisfaz com aquele consenso [...] Então, esse lado fica ali: 'onde é que eu entro?', 'deixa eu ter o meu espaço'" (2003). Da tentativa do artista de abrir espaço no grupo para a sua subjetividade resulta o conflito criativo.

> Os alemães possuem uma palavra muito útil que não tem equivalente em inglês: *Auseinandersetzung*. A palavra, que significa literalmente "contradizer o outro", é geralmente traduzida por *discussão*, que em inglês pode ter o

> sentido negativo de *disputa*. Quanto mais eu desejo que um bom ambiente reine durante os ensaios, mais o melhor de mim mesma surge de meu *Auseinandersetzung*. Em outros termos, para criar, devemos golpear-nos uns aos outros. Nós nos atacamos de maneira criativa, nós podemos nos bater, disputar, desconfiar uns dos outros, propor outras soluções. Entre nós haverá tanto rixas e dúvidas quanto momentos marcados por uma atmosfera viva de trabalho (Bogart, 2003, p. 41).

A formulação de Anne Bogart pode ser aplicada à grupalidade, como processo pelo qual um conjunto de artistas trabalha sobre si mesmo em um modo de criação, dando-lhe forma e conceito, sendo ambos os procedimentos – formação e formalização – dinâmicos, simultâneos, não lineares, não progressivos, mas cumulativos, e a partir de indivíduos que, pelo objetivo da criação, se colocam em questão, quer dizer, abrem-se à crise autoral. Como processo formador, a constituição de um grupo promove embates, tanto no interior de si mesmo quanto em relação ao espaço vazio: o que se quer dizer e como encontrar a forma que corresponde às aspirações estéticas. A aparente harmonia com que os elementos funcionam na obra concilia, na representação, as tensões e os conflitos inerentes a esse processo, que não foram eliminados, mas que encontram um consenso para permitir uma fixação da forma. O espetáculo apresenta uma conciliação das subjetividades que se organizam para funcionar em conjunto.

Grupalidades

Mesmo na estrutura de um grupo experiente e estável, qualquer ação ou forma que se poderia chamar de coletiva não se constitui senão como uma série de iniciativas individuais que se confrontam e se completam de modo a produzir, como resultante, uma forma amadurecida pelo processo de participação autoral. Nesse processo, a dinâmica entre as fontes estimuladoras da criação, a experimentação livre e a composição de células cênicas gera o hibridismo autoral, de tal forma que a encenação, "como noção absoluta sobre o objeto, não parece ser fixável em uma única função teatral", sendo móvel e "simultaneamente individual e coletiva" (Santos, 2004, p. 80).

Nessa modalidade de criação, "o encenador não estaria no 'topo da hierarquia de autorias', mas talvez no centro, como um eixo de articulação" (p.120). Os dois aspectos parecem interligados: de um lado, a possibilidade de o sistema de criação encontrar uma configuração de tal forma móvel e descentralizada que as instâncias individual e coletiva se fundam; de outro, o posicionamento do diretor no processo de modo a mover toda a estrutura para a circularidade.

Nos grupos onde existe tal função – cênica e/ou organizativa –, a configuração da grupalidade provém diretamente do modo como o diretor concebe e exerce seu trabalho. Para Enrique

Diaz, "um teatro criativo tem que ter fricção, tem que ter diferença, tem que ter pluralidade, diversidade". E como produzir essa fricção? Como fazer emergir a diversidade? No sistema de criação da Cia. dos Atores, "a gente produz a liberdade e a liberdade produz a fricção" (2003).

Georgette Fadel, da Cia. São Jorge de Variedades (SP), reporta que em seu grupo houve um processo de transição de um funcionamento baseado na centralização para uma forma definida pela coletivização. Segundo ela, essa mudança acompanhou a passagem do "ator-objeto" para o "ator-sujeito", do ator que é *da* companhia para o ator que é *a* companhia (Fadel, 2003). Ou seja, a constituição de um coletivo dependeria de atores que tomassem o grupo para si. Bel Garcia, em depoimento para o livro *Na Companhia dos Atores*, diz: "Minha relação com a Cia. foi esquentando aos poucos. Ela foi se fortalecendo com os espetáculos, com a relação com as pessoas, com a relação com os processos. E, hoje em dia, ela é a minha companhia" (in: Diaz, Olinto e Cordeiro, 2006, p. 237).

A questão que sempre me inquietou diz respeito ao processo e às condições que permitem essa passagem e como as grupalidades, tão distintas, se revelam na estética da cena. O modo como um grupo cria parece estar muito ligado à maneira como ele se constitui. Por exemplo, quanto ao grau de estabilidade e de renovação de seus integrantes: no extremo da estabilidade estão os conjuntos fechados cujos integrantes são fixos e não há permeabilidade ou movimento em sua constituição; no extremo da renovação estão os grupos abertos, cuja constituição muda a cada espetáculo, permanecendo apenas um núcleo central. Não é possível, no entanto, formular uma relação automática e definitiva entre características. Por hipótese, há uma relação entre continuidade, coletivo e autoralidade. Mas não se pode descartar a possibilidade, por exemplo, de que os mesmos atores permaneçam juntos por anos a fio e jamais se tornem autores dos caminhos do grupo.

Em alguns casos, a formação antecede o processo criativo ou se serve dele para preparar o ator e gradativamente retirá-lo da função de intérprete, que ele imagina ter sido chamado a desempenhar, para conduzi-lo à função de autor, que ele necessita de tempo e ensaio para exercer. Entre esses grupos, a Companhia Atores de Laura (RJ) vai da pedagogia à interpretação e, vez por outra, desenvolve processos de criação coletiva em que os atores são estimulados a criar cenas e escrever diálogos. Transcrevo a fala do diretor Daniel Hertz sobre os princípios de trabalho do grupo, que encerra, com suficiente clareza, a extensão e os limites dessa autoria, tal como ela se configurava em 2003:

> Na Companhia Atores de Laura, o processo é extremamente democrático. [...] porque a gente pensa que é fundamental [...] todos eles se sentirem meio que autores daquele trabalho [...] . Então, tem que se descobrir o processo pra produzir essa sensação de que todos são um pouco, assim, donos daquela bola mesmo, né? Isso tem consequências, boas e conflitantes. [...] E, nesse momento, tem alguns

> artistas da companhia que formaram um outro grupo porque eles queriam falar de uma questão que, naquele momento, não era a questão que a direção queria encaminhar. E isso foi um momento interessante no grupo, um momento um pouco traumático porque sempre esse momento de cisão é um momento difícil, é um momento duro pro grupo [...] ele apareceu como produto de uma coisa que eu acho linda, que é essa capacidade que nós desenvolvemos, ao longo dos anos, de artistas todos *se sentirem autores do processo da companhia*. Eles são tão autores que, hoje em dia, eles querem tomar a decisão de qual é o próximo projeto. [...] mas é o processo deles porque eu não me identifiquei. Não queria falar daquilo naquele momento (Hertz, 2003).

É frequente o uso do termo democracia para definir as relações de seu grupo. No entanto, em cada caso ela encontra um contexto distinto ou, podemos também dizer, limites específicos. Enrique Diaz enuncia de outro modo seu papel na decisão sobre o projeto a ser encenado:

> Se eu for capaz de argumentar, ou de gritar mais alto, ou de botar o pau em cima da mesa, ou qualquer coisa do tipo –, botar o pau em cima da mesa não vai funcionar, não funciona – eu vou conseguir fazer isso que eu tô querendo. Se eu não conseguir fazer isso, vai ficar o caos, aí eu vou ter que ver se eu gosto daquele caos a ponto de ficar ali, ou não ficar ali (Diaz, 2003).

Segundo Diaz (que fala em liberdade e não em democracia), sua proposta passa pela aceitação dos atores, que podem recusá-la tanto quanto ele pode recusar o que está sendo proposto e, nesse caso, não participar. O grupo está onde estiverem parte do conjunto dos artistas e seu projeto, não se vinculando a nenhum membro em particular. Na Companhia Atores de Laura, a função do ator é expandida para abranger áreas técnicas, organizativas, de criação e produção da obra, mas encontra seu limite na fixidez do vínculo entre o projeto artístico e a função do diretor – que, nesse caso, se torna o sujeito do grupo. Dizer que os participantes se sentem autores enuncia a impossibilidade de que de fato o sejam.

Coletivizar uma autoria mais ampla implica lidar com tensões. Em espetáculos construídos por experimentação cênica, o "caos" oriundo da disseminação de polos autorais em choque criativo não hierarquizado aparece no incessante borbulhar de ações, na descontinuidade da escrita cênica, na diversidade de abordagens e recortes da fábula e dos personagens, na alternância de pontos de vista sobre o ator. A coerência da linguagem repousa no abandono da unidade como princípio estético. Mesmo a poética não conduz a uma unidade e não pode ser tomada como fator de unidade.

É possível que a distinção formulada por Georgette Fadel esteja relacionada à possibilidade de empreender uma autoria plena, ou seja, desempenhar a função de sujeito em toda a extensão do processo. Em alguns casos, a opção pelo teatro de grupo está intimamente relacionada à motivação político-artística, que deixa o campo da utopia, no sentido do irrealizável, e ao mesmo tempo a sustenta, como projeto a ser diariamente perseguido:

> Eu acho que isso não é uma premissa desta nossa época, mas uma grande possibilidade. Uma dádiva da nossa época. Que a gente possa perceber que é possível fazer conviver indivíduos fortes num coletivo forte [...] construir uma inteligência coletiva – e o teatro é um ambiente mais do que fértil para isso. A gente tá falando desse ator-cidadão, desse ator que interpreta a realidade, da possibilidade de construção de um coletivo inteligente. Ou seja, com indivíduos inteligentes, indivíduos inteligentes e potentes para um coletivo, como a gente nunca viu (Fadel, 2003).

Há alguma forma de utopia na constituição de um coletivo. O exercício constante de construção da aparente e transitória fusão das instâncias individuais permite emergir, entre as diversidades, uma entidade enunciada como "nós", que pode se tornar a semente de uma instância coletiva. Em outras palavras, para que o coletivo se constitua como tal não basta que se somem as individualidades e nem mesmo que elas reconheçam entre si algumas afinidades. Trata-se de um processo mais longo e que requer investimento para que o diálogo entre os sujeitos – aproximados em suas afinidades, conflitados em suas diferenças e liberados da fantasia de que o grupo absorverá suas expectativas – produza um campo comum de atuação.

Em geral, nas entrevistas que realizei com atores de diferentes grupos, quando o discurso se enunciava na primeira pessoa do singular (eu), partia de um visitante; quando se enunciava na primeira pessoa do plural (nós), partia de um integrante, um autor entre outros autores; e algumas raras vezes aparecia no discurso frases em que "ele", o grupo, assumia o caráter de sujeito, com passado, presente e futuro, sintetizando a memória, o objetivo e a mistura de todos "nós".

Com essa motivação, a Cia. São Jorge de Variedades estruturou seu regime de funcionamento e fez opções nas diversas áreas – organizativa, artística, ética e técnica –, entre elas manter uma rotina fixa de trabalho, independentemente da criação e da produção de espetáculos. Esse parece ser o aspecto mais frágil de nosso panorama atual. Enquanto alguns grupos se destinam à construção de seu teatro, a maioria trabalha apenas quando há condições financeiras de fazer um novo espetáculo. As características dessa grupalidade intermitente se manifestam em cena na forma de ausência. A valorização do status de "profissional" em detrimento da motivação artística favorece a falta de distinção entre teatro e espetáculo, entre projeto artístico e montagem. Tem sido muito difícil encontrar grupos que se lancem no perigoso mundo da liberdade, que corram o risco da desordem estética e da falta de unidade organizativa. Hoje, as formulações da Cia. dos Atores soam quase idealistas:

> A perspectiva de aquilo deixar de existir, por exemplo, é uma instância que sempre existe, sempre existe. [...] as pessoas estão ali porque elas querem estar ali. E querem estar com aquelas pessoas, e só existe porque isso acontece (Diaz, 2003).

Nas práticas teatrais em que a sala de ensaio se torna o lugar onde se engendra o projeto, a função do encenador sofre uma transformação paradigmática, uma vez que já não se trata da competência de realização de uma ideia, da fisicalização de uma linguagem, mas da fundação das formas e das relações de criação. Ele não pode mais ser comparado ao pintor que assina o quadro: ele está diante do espaço e da necessidade de conceber a gênese da autoria, de promover a apropriação dos meios de produção da subjetividade. Sua concepção se refere, antes de tudo, à função que ele confere a si próprio e aos demais: como configura o coletivo, como coloca em relação os diversos autores, através de que caminhos deflagra a autoralidade.

Se na modernidade se admite que o sujeito, ao invés de determinar as relações, é justamente por elas definido, também a função do ator se forma na dinâmica do processo. A possibilidade de reconhecer em um grupo a atividade de diversos autores não está ligada à existência prévia ou não de um texto, à presença ou não do dramaturgo na sala de ensaio, mas à concepção do teatro como lugar de uma pluralidade autoral, à renúncia ao espetáculo como unidade forjada por uma função singular.

A autoralidade avança além dos territórios individuais que produzem fragmentos criativos a ser inseridos na obra: ela se projeta no espaço que se estabelece como território existencial coletivo. A concepção sai da privacidade para o espaço comum. Se, nesse processo, ao "eu-autor" plural vem se reunir um "nós-autores", pode-se falar então em produção de uma subjetividade coletiva, fonte para a coletivização da autoria.

O coletivo autor nasce no processo criativo, quando já não se necessita lutar pela autonomia do teatro em relação à literatura, quando o encenador foi liberado de delimitar o seu território em uma autoria individual, identificada pela unidade estética que molda e solda as diversidades. As três concepções de grupalidade – como unidade, como pluralidade e como coletivização – divergem estética e eticamente. Em tese, o teatro de grupo seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito "grupo" tem uma motivação que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo.

Rosyane Trotta é diretora, doutora em teatro e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Dedica-se à pesquisa sobre os sistemas de organização e de criação em grupo, tema da maioria dos seus trabalhos teóricos. Como dramaturga, atua em processos colaborativos e, desde 2004, é colaboradora da Cia Marginal.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. "Trilogia bíblica". Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2002.

BOGART, Anne. "Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs". In: FÉRAL, Josette. *L'éCole de Jeu*. Former ou Transmettre... les Chemins de l'Enseignement Théâtral. Collection Les Voies de l'Acteur. Paris: L'Entretemps, 2003. p. 37-48.

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (orgs.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

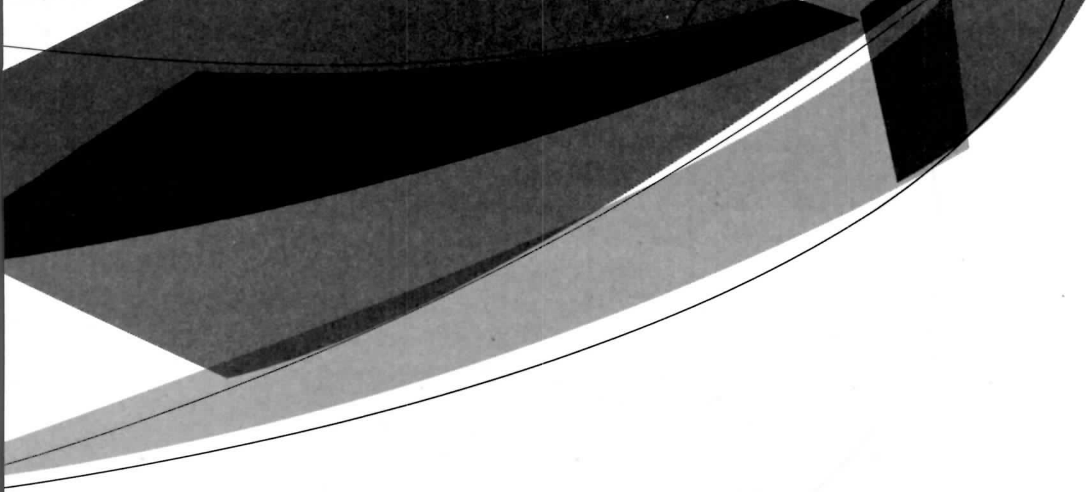
DIAZ, Enrique. "A construção do intérprete no processo coletivo, teoria e práxis do intérprete". In: Seminário Teatro de Grupo – 30 anos. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 24 de junho de 2003. Transcrição de gravação.

FADEL, Georgette. "A construção do intérprete no processo coletivo, teoria e práxis do intérprete". In: Seminário Teatro de Grupo – 30 anos. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 24 de junho de 2003. Transcrição de gravação.

HERTZ, Daniel. "A construção do texto no processo coletivo". In: Seminário Teatro de Grupo – 30 anos. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 17 de junho de 2003. Transcrição de gravação.

REWALD, Rubens Arnaldo. "Caos/dramaturgia". Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

SANTOS, Fábio Cordeiro dos. "Processos criativos da Cia. dos Atores". Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2004.



GRUPOS, BRECHT E PSICANÁLISE

Tales A. M. Ab´Sáber

Curiosamente, a principal referência ao espaço psíquico e social grupal em Freud deu-se de modo totalmente negativo. Talvez seja possível pensar que uma das áreas em que Freud mais afirmou a natureza profunda de seu liberalismo pessoal, de fundo iluminista, juntamente com seu imenso apreço pela integridade individual – rumo à razão operadora de um mundo desencantado para o campo de sua cultura, em que a ciência e a técnica avançavam dia a dia, abalando velhas estruturas de dominação, mas criando novas –, foi exatamente o seu modo radical de formular e aproximar a produção psíquica grupal de um "momento" de pré-autonomia do sujeito, em um certo circuito simbólico muito marcado pela ordem do "infantil". E infantil aqui, mais do que propriamente ao indivíduo, diz respeito às origens "da espécie humana".

Assim, os fundamentos que operavam o comportamento grupal, segundo Freud, foram concebidos como aquém do potencial da integridade autônoma do indivíduo, de algum modo uma estruturação simbólica mais aproximada da natureza do mito, "da religião fundamental", do que do trabalho da "verdade"; este, por sua vez, mais próximo de sua versão da figura do herói, o poeta épico ou o indivíduo "que se destacou" do grupo, o qual reconstrói a narrativa de sua história rumo à integridade simbólica do próprio eu e pela primeira vez.

Totem e Tabu e *Psicologia das Massas e Análise do Eu* são trabalhos nos quais as figuras coletivas – o grupo, a horda primitiva ou a conservadora psicologia das massas modernas de Gustave Le Bon – aparecem comprometidas fortemente com o campo de psiquismo primitivo, arcaico, indiferenciado, mas também com a natureza de sua própria experiência do "irracional", de modo "paradoxalmente" fundacional, fundador de um certo estado da civilização. Além disso, o regime psíquico grupal em processamento, que Freud esquadrinha em seus três tempos políticos ontológicos no grupo primevo humano – primeiro, o da submissão do grupo ao gozo paterno exclusivo, com o seu terror socialmente ordenado; segundo, a ruptura histórica com o assassinato do pai da horda, e seu caos mortífero correlato, seu terror antissocial e sua culpa secundária reparadora; terceiro, a reordenação grupal sobre a lei "da interdição coletiva à posse de todas as mulheres" por um único homem, com o retorno simbólico totêmico do lugar do pai morto, base do ritual obsessivo religioso daquela comunidade, da lei ordenadora primeva –, visava também a estabelecer as bases da análise do regime psíquico do "supergrupo" civilizacional, nada menos do que as origens da "religião", espécie de "sintoma fundamental" e objeto constante do questionamento político de Freud, sempre articulado, internamente, ao campo do próprio inconsciente tal qual ele o concebeu[1].

A psicologia do grupo primitivo, a horda humana originária, a psicologia irracional e alienante do indivíduo das massas modernas – coordenada à autoridade paterna do líder militar ou patriarcal autoritário, naquilo que Max Weber denominou a forma de dominação clássica do "carisma" – em uma nítida e precisa antecipação da iminente configuração da política nazista sobre essas mesmas bases psíquicas, a psicologia estrutural inconsciente da religião, chamada por Freud de "a neurose obsessiva da humanidade", são construções teóricas e trabalhos em que todas as figuras sociais coletivas em jogo compartilham do campo do "arcaico", do "primitivo" e do "infantil". De modo que o grupo e grande parte das coordenações sociais de caráter coletivo se não garantiam a liberdade e autonomia de julgamento individual racional, e até mesmo científica, eram para Freud figurações do humano abertamente negativas a ser superadas por certo trabalho humano, o trabalho da razão, e, modernamente, por certo trabalho da análise. Freud privilegiava o movimento de autonomização racional individual, a capacidade de pensar articulada à força do eu, às formas integradoras, que ele revelou em grande parte em pacto com o mito, das organizações grupais.

Podemos pensar que, nessa formação teórica antigrupal freudiana, ele denunciava algo do seu próprio percurso, articulado, mas muito para além do sistema epistemológico e ideológico geral de seu tempo. Ele, o herói científico que desvendou a ordem da realidade psíquica e seu vínculo íntimo com o sintoma humano, o descobridor do inconsciente, ultrapassava os valores coletivos das ciências naturais que fundavam a medicina de sua época e o seu próprio grupo de origem – muitas vezes figurado em seus sonhos em *A Interpretação dos Sonhos* de modo muito problemático, a começar pelo primeiro sonho interpretado por ele, o sonho da injeção de Irma. Ele próprio funcionou em seu tempo e em sua cultura exatamente como concebeu a situação dialética do herói, do poeta épico original, do primeiro formulador da realidade simbólica do mito e seu deslocamento simbólico, estético e político para além dos controles de seu grupo societário original:

---

[1] FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Standard Brasileira. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

> Assim o mito é o passo com o qual o indivíduo emerge da psicologia de grupo. O primeiro mito foi certamente o psicológico, o mito do herói; o mito explicativo da natureza deve tê-lo seguido muito depois. O poeta que dera esse passo, com isso libertando-se do grupo em sua imaginação, é, não obstante (como Rank observa ainda), capaz de encontrar seu caminho de volta ao grupo na realidade – porque ele vai e relata ao grupo as façanhas do herói, as quais inventou. No fundo, esse herói não é outro senão ele próprio. Assim desce ao nível da realidade e eleva seus ouvintes ao nível da imaginação. Seus ouvintes, porém, entendem o poeta e, em virtude de terem a mesma relação de anseio pelo pai primevo [*expressa no poema*], podem identificar-se com o herói[2].

Podemos pensar que, para Freud, tanto o cientista quanto o narrador, o poeta, ou o artista, são forças sociais na direção da autonomização individual e da intuição da verdade, seja da natureza, seja do desejo, como, por exemplo, para ele, Sófocles, em *Édipo Rei*, e Shakespeare, em *Hamlet*, simplesmente nomearam ao seu modo imaginário forte um tipo de experiência do Édipo, que ele próprio nomearia, séculos depois, sobre a forma da ciência, a sua psicanálise. Entretanto, é necessária uma força psíquica particular, diante tanto da verdade recalcada trágica da história humana, o campo edípico coletivo, quanto da capacidade de formular um símbolo geral, capacidade formal e estética, que o artista e o cientista crítico, o psicanalista, buscam para dar conta de revelar a todos, ao grupo, aquilo que ele só pode viver como sintoma, como desconhecido.

O artista que mergulha nas profundezas do que é de todos e retorna de lá, como o herói individual, com a revelação da verdade, e que volta a atingir o todo, o grupo, na forma elevada do poema, acaba por se revelar um movimento dialético do próprio grupo, que pode chegar à transformação a partir da identificação com a transformação de uma de suas partes, o sujeito que se individuou. Há em Freud, entre o processo doloroso de individuação, sua capacidade de dar nome à verdade, e a vida social coletiva, que tende à regressão ideológica desconhecida de seus próprios motivos, um elogio do movimento individual e uma clara esperança de que ele volte a se tornar vínculo coletivo.

Assim também, em sua leitura da célebre escultura de Michelangelo, o Moisés, do túmulo de Júlio II, na Basílica de São Pedro, em Roma, Freud reconhece exatamente esse ponto, individual-civilizatório-grupal, como sendo o centro unificador de todos os detalhes da obra, e exatamente por isso ela representava para ele uma obra-prima superior. A instabilidade que Freud via na mão da figura de Moisés, que parecia segurar as tábuas da lei divina de modo estranho, quase inseguro, e o estranho semblante, entre furioso e pacificado, do patriarca queria dizer o seguinte, segundo o primeiro psicanalista: Michelangelo o teria representado no momento seguinte à percepção que, ao retornar da montanha, onde recebera os mandamentos de Deus, o patriarca tivera da regressão religiosa do povo judeu, que adorava então um ídolo, e não o Deus único e abstrato do pacto judaico. Desse modo, Moisés teria tido o ímpeto furioso e imediato de arremessar as tábuas da lei ao chão, mas, segundo Freud, ele se recuperara e se recompusera daquela fúria destrutiva. Michelangelo o teria representado imediatamente após a reestruturação pessoal, concebendo em sua obra plástica o próprio movimento da estrutura de defesa humana, que é capaz de conter o ódio e o (des)recalque imediato, na direção da reparação e de uma realidade mais racional, menos infantilmente imediata. Assim, Moisés produziria internamente o ato de civilização, de contenção pessoal e de racionalidade que seu próprio povo era incapaz de realizar. E Michelangelo, ao representar Moisés nesse movimento, expressava na figura do patriarca o próprio "movimento abstrato da civilização", de conter impulsos primitivos, não regredir de ideais superiores e racionais e elevar-se da barbárie através desse próprio ato psíquico.

---

[2] FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego*. Ed. Standard Brasileira. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p. 172.

Assim, o artista esculpia o próprio movimento interno, da realidade psíquica, do gesto civilizatório do herói, que, através da sua expressão na arte ou nas tábuas da lei divina do Moisés reparador, podia alcançar o grupo humano ainda arcaico, que havia regredido prazerosamente a uma forma religiosa inferior e falsa, a da idolatria fetichista. Mais uma vez o artista, o herói e o psicanalista encontravam-se no espaço de um gesto psíquico superior, que os retirava do momento grupal, comprometido com formas religiosas básicas, identificadas naquela forma sintomática grupal. O movimento de individuação coincide com o bom uso das defesas civilizatórias humanas, de modo a liberar um grau a mais de verdade e racionalidade. E o herói libertaria, por libertar internamente a si mesmo e produzir um recalcamento rumo à verdade, o circuito simbólico inferior de seu próprio grupo.

Após os desenvolvimentos freudianos iniciais, a psicanálise prosseguiu em sua pesquisa da vida psíquica grupal. Porém, como sabemos e podemos verificar facilmente, o grupo nunca foi o centro da teorização e da prática psicanalítica principal, baseada fortemente no dispositivo freudiano original, constituído desde e para a famosa clínica individual, com o seu misterioso divã. O famoso *setting* clássico freudiano, como dizem os analistas, manteve-se na política de desenvolvimento teórico da disciplina em suas instituições como sendo o local principal, entendido por alguns até mesmo como o local "único" do desenvolvimento da *teorização* e da experiência psicanalítica. No entanto, processos sociais importantes, periféricos aos núcleos institucionais hegemônicos da psicanálise, desenvolveram significativas noções e trabalhos clínicos a partir de grupos, configurando teorias do psiquismo grupal e sua articulação ao psiquismo individual já bastante avançadas. Essas teorias acabaram por alcançar a teoria psicanalítica mais geral como igualmente necessárias a uma verdadeira compreensão do humano. E seria possível contar uma verdadeira história da psicanálise a partir do desenvolvimento e da pesquisa clínica com o grupo e seus múltiplos sujeitos. Freud, Wilfred

Bion, Jean-Bertrand Pontalis, Didier Anzieu, Henrique Pichon Rivière, José Bleger e René Kaës são psicanalistas que comporiam uma história, bem como a problematização dessa história, da experiência da psicanálise com os grupos[3].

Gostaria agora de articular três hipóteses contemporâneas sobre a atenção aos grupos e seu psiquismo. Duas delas seriam os extremos do campo psicanalítico, os limites de sua compreensão da experiência grupal. A terceira seria a natureza da compreensão política e estética que tenta mobilizar a linguagem e a técnica do teatro, que é coletivo em sua raiz, e a vida social com suas formas e seu trabalho histórico; enfim, o trabalho do grande grupo, a sociedade concreta. Trata-se do trabalho de Brecht.

O importante psicanalista Wilfred Bion, trabalhando com grupos na Inglaterra do pós-guerra, nos anos 1940 – tanto na célebre clínica psicoterápica de Tavistock quanto em inusitadas experiências de vanguarda no Exército britânico –, aprofundou as construções freudianas para um conjunto de problemas psicanalíticos importantes, que pela primeira vez se constituíam a partir de um trabalho concreto, sob o método psicanalítico, com a vida concreta da experiência clínica dos grupos.

Em primeiro lugar, Bion observou uma diferença existente em qualquer grupo, entre as dimensões psíquicas que ele concebeu como o "grupo de trabalho" e o "grupo de base". De fato, trata-se de uma espécie de modulação psíquica, e um grupo pode apresentar esses dois modos de funcionamento – como uma mudança de foco pode perceber diferentes objetos na realidade. O grupo de trabalho é o grupo articulado de modo a ter acesso e a conceber a realidade visando à realização de sua tarefa "real". Ele vai desenvolver sua linguagem e suas funções visando à solução do seu problema de trabalho; desse modo é necessário que ele se inscreva no plano de realidade do próprio campo de seu trabalho, com o qual ele se mantém em contato e operando. Tal modo de funcionamento equivale na vida emocional mais ampla do grupo ao modo de funcionar do Ego freudiano para o indivíduo, mediando e sustentando algo do trabalho da realidade perante as próprias ansiedades interiores.

Em oposição a essa esfera do sentido das coisas, Bion reconheceu uma outra ordem: a do "grupo de base", funcionando em seus grupos terapêuticos. Esse é, em correspondência ao modo freudiano de ver as coisas, o espírito regressivo, o caráter indiscriminado e indiscriminador do pensamento do grupo, o funcionamento aquém e contra todo trabalho intelectual que os grupos se permitem viver, em uma dimensão das coisas em que o psiquismo grupal, marcado por formações eróticas infantis, também não permite discriminação individual. Fundamentalmente, o grupo de base é irresponsável e infantilmente informal. O grupo de base é aquele que ataca, de modo mágico, instantâneo e formalmente regressivo, a própria função de discriminação realista, visando a alguma efetividade do grupo de trabalho. E todo indivíduo pode identificar-se com o estado inconsciente de facilitações e de baixo gozo do grupo de base, uma vez que o grupo protege e permite a própria não discriminação individual.

---

[3] Ver SILVEIRA, Fernando; CARVALHO, Paulo Jeronymo de. "A experiência clínica grupal e o modelo psicanalítico". Revista *Percurso*. São Paulo: Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, nº 44, junho de 2010.

Bion ainda percebeu, através de sua clínica grupal, que, na esfera do psiquismo fusional e não mediado do grupo de base e sua convocação à indiscriminação, surgiam determinadas configurações emocionais grupais de fundo relativamente fortes; certas "estruturas dramáticas inconscientes" que tendiam a se repetir. A tais dramas fundamentais da defesa grupal ele nomeou "supostos básicos" grupais. Esse é um ponto de grande importância: que em um estado de trabalho associativo livre, sob o método psicanalítico, um grupo escape de sua esfera de trabalho e tenda a "atuar" um certo modo de representações dos supostos básicos, que são sempre os mesmos, como estados emocionais "de fundo" da experiência grupal.

Os supostos básicos, que tendiam a manter o grupo em estado de grupo infantil, imediato, eram três: "dependência", "acasalamento" e "ataque e fuga". Em outras palavras, o grupo que se "defende de pensar" – em termos bionianos clássicos – vai evocar na sua formação inconsciente e infantil as formas da "dependência de um líder salvador", da "fragmentação amorosa na forma de duplas e casais" e seu pacto erótico esperançoso protetor do grupo, e da construção de "objetos de persecutoriedade", dentro ou fora do grupo... Assim, evocar o líder, ou o pai, era um modo de o grupo manter-se infantilizado, como Freud já percebera havia tempos; mas, para Bion, "a proteção do acasalamento" e "a produção do inimigo" também representavam formas primitivas de o grupo evitar o trabalho e a discriminação individual com o próprio grupo[4]. Essas formas, percebidas por Bion desde a clínica psicanalítica, deveriam corresponder a formas de agregação grupal muito arcaicas e originárias na vida social humana, e sob qualquer pressão ou ansiedade o grupo regredia a elas espontaneamente, de modo totalmente inconsciente a seus membros. Seriam, desse modo, as formas psicanalíticas antropológicas fundamentais da "ideologia" e imporiam de modo inconsciente a "atuação" de seu próprio plano emocional arcaico.

Sexualidade, agressividade e poder – sob a forma da alienação ao líder – comporiam os três fundos dos dramas arcaicos e regressivos da humanidade, em um desenvolvimento que ainda entendia o grupo, no registro freudiano, como força espontaneamente regressiva.

Em outra direção, René Kaës é um psicanalista que trabalhou com a tradição francesa de pesquisa de grupos e que chegou a formular, no interior do espaço clínico do grupo, concepções muito próprias da psicanálise contemporânea, que revê e (re)situa temas freudianos em dimensões muito novas. Os resultados de suas pesquisas grupais apontam para problemas desconhecidos na esfera da psicanálise clássica, baseada em sujeitos estruturados do inconsciente, cuja lógica fundamental é a da defesa psíquica.

---

[4] BION, Wilfred. *Experiências com grupo*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

Em sua clínica grupal, que teve início na década de 1970, no Cefrap – centro francês para o estudo e a pesquisa de grupos –, Kaës percebeu uma dinâmica psíquica nova para o entendimento psicanalítico do funcionamento grupal. O espaço psíquico grupal completava e fazia circular representações psíquicas que pertenciam a membros do grupo, as quais, na esfera exclusiva de sua individualidade, eles seriam incapazes de produzir por si mesmos. Ou seja, o grupo, em seu trabalho de psiquismo primitivo e originário, podia produzir "sonhos" para cada um de seus membros individuais, sonhos que podiam aparecer de um membro para outro do grupo e até mesmo no analista, em qualquer ponto ou momento do processo grupal. Tratava-se da dimensão "polifônica" original dos sonhos humanos, em que a própria mônada inconsciente individual da psicanálise clássica se via aberta a uma dimensão básica e anterior, em que a coletividade humana sustentava o próprio sonhar individual do bebê antes mesmo de ele se formar como indivíduo.

Essas percepções, constituídas a partir da experiência e da circulação significante na clínica grupal, começaram a alterar o modo psicanalítico de conceber o sujeito, como mônada transcendental, exclusivamente desde si para o mundo. Dessa forma, passou-se a radicalizar a ideia de que a própria constituição do sujeito do sonho, o sujeito por excelência da psicanálise, é em sua raiz uma constituição intersubjetiva, em que o sonho do outro constitui a própria formação do eu, de modo que o indivíduo se vê aberto ao seu outro sonhador fundamental, e a experiência individual em sua raiz mais profunda, naquilo que ele tem de mais próprio, "já é experiência coletiva".

Nas palavras de Kaës:

> A maioria dos dados clínicos que reuni suscita remanejamentos na formulação de alguns enunciados fundamentais da teoria psicanalítica dos sonhos e, mais ainda, da concepção do sujeito do inconsciente. Com efeito, como dar conta dos processos da formação do inconsciente, se mantivermos fora do campo da experiência psicanalítica as modalidades comuns e compartilhadas do recalcamento, da recusa, da forclusão[5] ou da rejeição, modalidades diversas que derivam, todas, das exigências indispensáveis, e algumas são vitais para estar no vínculo? Como conceber os problemas do processo de apoio da pulsão, se não levarmos em consideração que a subjetividade do outro está desde sempre presente no objeto e na experiência

---

[5] A forclusão é um conceito operatório formalizado por Lacan, equivalente ao termo *Verwerfung*, utilizado por Freud, para descrever o mecanismo específico de defesa que está na origem da psicose. Em: http://www.palavraescuta.com.br/textos/psicose-consideracoes-sobre-o-conceito-de-forclusao.

> psíquica que se produz em contato com ele? Como pensar o destino dos processos de simbolização se não integrarmos na teoria o efeito das predisposições significantes que o sujeito encontra, ou não encontra, na atividade simbolizadora do outro, e, sobretudo, em sua atividade onírica? A partir do momento em que os modelos do aparelho psíquico não se superpõem mais por completo como espaços fechados e, sobre esses modelos, o da análise, a partir do momento em que novos dispositivos abrem o espaço da psique em espaços comuns e compartilhados, as condições e os conteúdos do conhecimento psicanalítico devem ser pensados de outra forma[6].

As ideias de Kaës para a psicanálise, desenvolvidas no início do século XXI, têm correspondência profunda com as obras renovadoras do campo teórico de Wilfred Bion, na década de 1960, e sua "função onírica alfa" – a capacidade da mãe de dar ao bebê na própria capacidade desse sonhar a sua experiência emocional original, e os dois se humanizariam em uma mútua experiência onírica – e as de Donald Winnicott, nas décadas de 1940 e 1950, e sua "zona de ilusão" na constituição da vida humana – que é a sobreposição de sonho e experiência, também sempre sustentada em um outro, na mãe, para que o bebê venha a se constituir no mundo da realidade partilhada. Toda essa tradição psicanalítica, a mais avançada, implica pensar um comprometimento constitutivo humano mais radical entre o indivíduo, o outro e o seu grupo, e agora o humano não se constitui mais fora da sua necessidade de "ser sonhado por seu grupo humano".

As consequências políticas dessas construções não são pequenas. A partir delas, podemos intuir algo do sentido mais radical da exclusão e do poder na vida humana como sendo a recusa, ou o controle, "do direito de alguém em ser reconhecido", que, do ponto de vista dos conhecimentos psicanalíticos contemporâneos sobre o vínculo grupal, unifica também "o direito de alguém de ser sonhado" por um outro. Talvez a arte, simplesmente por se ofertar tão universalmente a todo humano, por ser uma grande oferta onírica coletiva, seja o único objeto coletivo de um sonho universal de reconhecimento, isto é, o sonho projetado da arte e dos artistas "sobre todos os humanos". Infelizmente, pois o poder – a economia e a política –, ao contrário, talvez represente a regulação do não reconhecimento de algum humano, o controle interessado e a clivagem do sonho coletivo, a ideologia, para que o humano não se expanda em sua própria e necessária "sonhação coletiva".

Brecht incorporou toda a técnica de seu tempo, expondo-a como fatura do espaço cênico e intelectual do teatro. Ele desejou produzir imagens dialéticas e construções de julgamento e decisão que visavam à incorporação da vida concreta, política e de classes de seu espectador na própria experiência do teatro. Seu interesse profundo pela dinâmica simbólica social, com os golpes de alienação e desalienação do teatro que visavam a atingi-la, diferenciava-o do inovador Piscator, que operava a técnica moderna sem radicalizar as contradições e as fissuras na própria constituição do sujeito alienado pelo poder alienador, incluindo aí o próprio teatro e suas funções sociais. Piscator usava a técnica mais avançada para encenar a vida das massas; Brecht a usava para produzir um dispositivo de problematização e comprometimento mútuo que chegasse a alterar tal vida. O "compromisso" era o dado radical fundamental do sentido desse novo heroísmo, radicalmente moderno:

---

[6] KAËS, René. *A polifonia do sonho*. Aparecida: Ideias & Letras, 2004, p. 263-264.

> Se a humanidade é destruída não haverá mais arte. Juntar belas palavras não é arte. Como a arte vai mover os homens, se ela própria não é afetada pelo destino deles? Se eu mesmo me endureço ante as aflições dos homens, como seus corações serão alegrados pelas minhas palavras? E se eu não me esforço por encontrar um caminho que os tire de seus problemas, como vão eles encontrar um caminho até as minhas palavras?[7]

Sabe-se que o seu ideal, com o teatro didático do final dos anos 1920, era produzir tal mobilização de discussões entre o espaço construído, desconstruído, encenado, revelado da atuação e as questões concretamente enviadas aos espectadores sobre a sua vida sob o regime do poder – espectadores a quem o trabalho intelectual do teatro devia falar diretamente e trabalhar dialeticamente, e com humor. E, no auge do processo de produção crítica a partir da cena teatral didática, o teatro aboliria o público, pois "o espectador vira ator e produtor".

O sonho estético político do artista era o de descongelar as fronteiras entre a arte e a vida alienada de seu público, e do próprio teatro, de modo a fundir um espaço único e coletivo de "sonhação" sobre a própria ordem social, espaço dialético, como é o "sonho"; o poder político "do grupo em trabalho sobre a sua vida coletiva" deveria suplantar o poder da falsa salvação liberal individual. Assim, em Brecht, o grupo funcionaria como o herói de Freud, que se diferenciava do grupo na constituição do eu, mas agora "o grupo quer se diferenciar de sua própria sociedade", de seu "supergrupo". O pacto da sonhação dialética da peça didática, aos saltos e cheia de confrontações, era o resgate do lugar de todos no processo grupal do teatro, visando ao trabalho mais amplo com o "supergrupo" que é a própria vida social degradada pela ordem capitalista. O compromisso era manter o reconhecimento, problematizador, de modo a alcançar coletivamente a superação da própria ordem coletiva, a ordenação do poder, que não inclui, em seu trabalho de exclusão, um sonho coletivo sobre alguma de suas partes, de fato a classe trabalhadora – mantida, hoje, sob o sonho congelado e degradado do fetichismo da mercadoria.

Assim, o trabalho dialético de Brecht, ao apontar para o registro coletivo visando à elaboração e à dissolvência da própria ordem coletiva, definitivamente irracional e injusta, avançava um

---

[7] BRECHT, Bertolt. "Arte ou política" (1938). In: *El compromisso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984, p. 178.

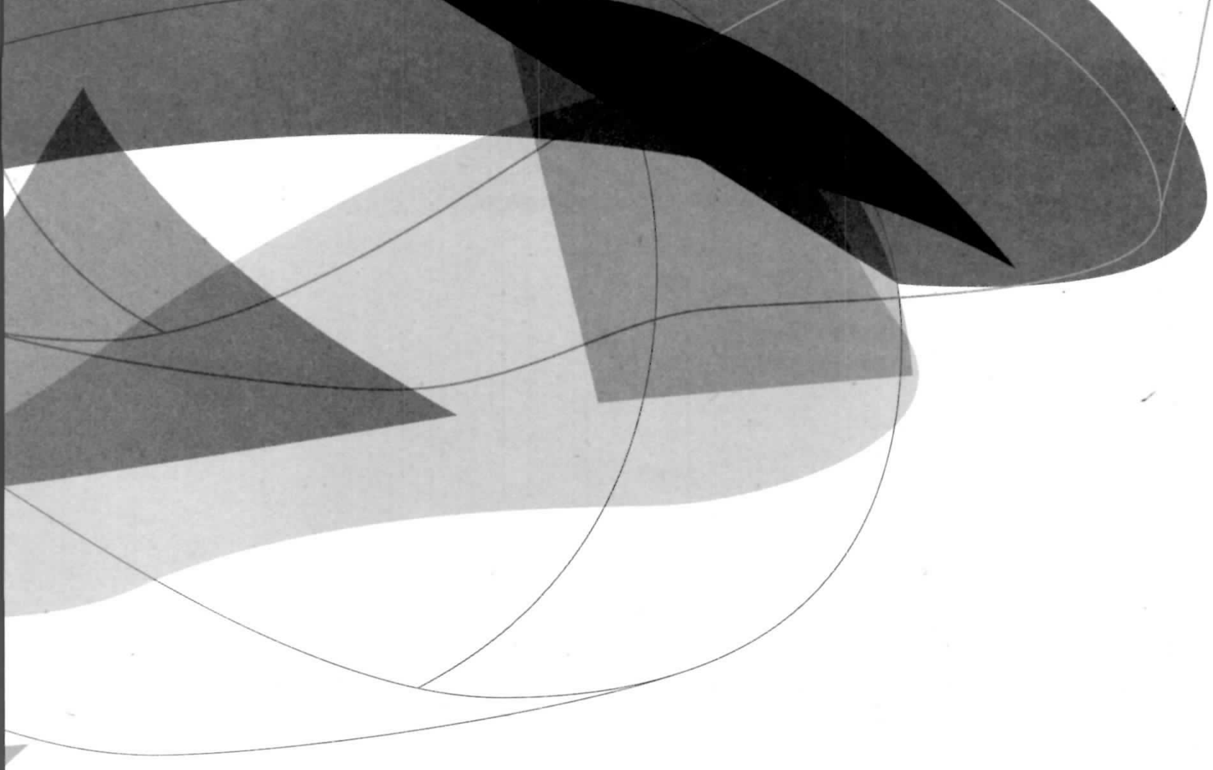
ponto importante "sobre a própria concepção psicanalítica" do trabalho grupal. Tratava-se de superar a própria ordem de sintomas ideológicos que criaram o espaço liberal individual, aquele que Freud considerava o ponto de fuga para a elevação diante das forças regressivas grupais, em uma nova configuração grupal, em que indivíduo e todo social tivessem enfim correspondência, e não posições fixadas, alienadas. O trabalho do teatro épico e didático visava à emancipação grupal-individual perante o supergrupo social, espaço impensado do modo de o poder regular a sua sonhação sobre as suas diversas partes.

Acredito que a psicanálise de grupos, mesmo em seu modelo do inconsciente humano, tem muito a aprender com o senso mais amplo de compromisso, que não dissocia o grupo da sociedade, o supergrupo, na qual todos estamos inseridos, onde somos descritos por nossas posições nas ordens das classes sociais. Além disso, é evidente que todo o terror e a facilitação regressiva pós-moderna dizem respeito exatamente à desmobilização da ordem de compromissos, a que possamos nos ver a nos mesmos coletivamente, a que possamos considerar nosso mundo de modo não finalmente realizado pelo fetichismo da mercadoria e seu sonho politicamente congelado e a que possamos voltar a ser sujeitos de um desejo de história, como o herói freudiano conhecera, feito por nós para o todo.

A era da não solidarização na qual habitamos – o avesso de todo compromisso –, das massas enviadas ao consumo e ao fetiche, da experiência individual atomizada e reificada no trabalho totalitário, mas sem direitos, e da gestão de toda a vida pelo mercado, em um espaço "esmaecida e degradadamente americano", não nos permite mais, como censura política quase no plano do desejo, "sonharmos o sonho do trabalho do grupo", o sonho que sonharia cada um para além dos controles estabelecidos pelo todo, que foi o sonho de Brecht.

Porém, é certo, mais do que nunca, que o artista que produz para aumentar o grau de fetichismo e espetacularização geral, relativos ao gozo individual na história das massas verdadeiramente alienadas, em vez do "trabalho do grupo", em relação ao seu mundo nada fácil, é o verdadeiro artista conservador, antimoderno por excelência. Um anti-herói da própria mercadorização.

Tales A. M. Ab´Sáber é psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, professor de filosofia da psicanálise na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), autor de *O sonhar restaurado – Formas do sonhar em Bion, Winnicott e Freud* (Editora 34, 2005), além de outras obras.



PERFORMANCE E TEATRO: POÉTICAS E POLÍTICAS DA CENA CONTEMPORÂNEA

Eleonora Fabião

Sobre ela, a performance:

Começo por contar histórias.

17 histórias de performances ou 17 cenas verbais

1. Primeira: a história do homem que empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até seu derretimento completo.
2. Segunda: a história do homem que introduziu uma boneca Barbie no ânus e, com controle de sua musculatura anal e abdominal, expeliu-a lentamente na frente de uma plateia.
3. Ou daquele que construiu uma cela de prisão em seu apartamento/estúdio, trancou-se nela por um ano (365 dias e noites) e não leu, não falou, não escreveu, não ouviu música, não assistiu a TV, não se comunicou com ninguém. Um advogado guardou a chave da cela e testemunhou o feito, e alguém levou-lhe comida diariamente. A cada três semanas o estúdio foi aberto ao público, num total de 18 vezes ao longo do ano.
4. A história de outro homem que contratou por 10 dólares/hora um desempregado que concordou em permanecer 15 dias preso por trás de um muro de tijolos construído numa sala de museu. Através de um buraco na altura do chão, o contratado recebia comida.
5. Esse mesmo homem pagou a quatro prostitutas viciadas em heroína para tatuar uma linha horizontal em suas costas. Colocadas lado a lado, as quatro mulheres formaram uma linha reta contínua de 1,60 m de comprimento. Cada uma recebeu pela participação no projeto 67 dólares (o valor correspondente a um *shot* de heroína). Vale saber que as mesmas cobram cerca de 17 dólares por felação.
6. E aquele outro que convidou amigos para mastigar páginas do célebre livro *Art and Culture*, de Clement Greenberg, juntou à polpa mastigada ácido sulfúrico, açúcar e bicarbonato de sódio, depositou a mistura num pote que etiquetou com os dizeres "Art and Culture", e retornou o objeto à biblioteca da St. Martin's School of Art (perdendo, nessa ocasião, seu emprego como professor na mesma instituição).
7. A mulher que tomou o metrô num sábado à noite e foi a uma livraria movimentada vestida com roupas que havia deixado de molho por uma semana num caldo de vinagre, leite, óleo de rícino e de bacalhau e ovos.
8. Uma mulher que construiu uma miniatura de palco italiano, tapou os seios nus com a maquete e convidou os passantes na rua a tocar-lhe os peitos através das cortinas do pequeno palco.
9. A mulher que subiu com os pés descalços uma escada cujos degraus eram facões.
10. O homem que armou sua festa de aniversário na rua, partilhou seu bolo, trocou abraços e recebeu votos de felicidade de desconhecidos.

11. A mulher que, no centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, tirou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase "converso sobre qualquer assunto", exibiu-o e, por sucessivas manhãs, conversou com várias pessoas sobre assuntos diversos.
12. A mulher que convidou os espectadores a utilizar nela inúmeros objetos, enquanto se manteria passiva por seis horas. Dentre eles: uma rosa, um revólver, uma bala do revólver, tesoura, mel, correntes, caneta, batom, pluma, uma câmera Polaroid, faca, chicote. Os objetos puderam ser utilizados livremente e a performer, que se definiu como objeto, assumiu plena responsabilidade pelos atos dos "espectadores". Ao longo da performance, houve confronto entre os presentes, uma vez que discordavam das atitudes uns dos outros, as quais por vezes colocaram em risco a vida da artista (exemplo: carregaram o revólver, encaixaram o gatilho em seus dedos e apontaram a arma na direção de sua cabeça; ou ainda: cortaram-lhe a pele e chuparam-lhe o sangue).
13. O homem negro que se sentou numa calçada cinza, exibiu três vidros de maionese branca e tentou vender cada colherada por 100 dólares.
14. O mesmo homem sentou-se numa galeria de arte por três dias consecutivos, usando o gorro vermelho do Papai Noel branco, para fazer levitar um vidro azul de leite de magnésia. Branco leite este que, como se sabe, ajuda a soltar fezes marrom seja de homens pretos, brancos, verdes, azuis ou amarelos.
15. A mulher que, trajando camisolão branco, usou dezenas de terços de plástico rosa-bebê para realizar desenhos de pênis no chão.
16. A história da mulher que se submeteu a nove cirurgias plásticas combinando em seu rosto traços de cinco beldades da pintura ocidental: o nariz de Diana (por ser insubordinada aos deuses e aos homens), a fronte de Monalisa (a mulher algo homem), o queixo de Vênus (a deusa da Beleza), os olhos de Psyche (referência de vulnerabilidade) e a boca de Europa (a aventureira).
17. A mulher que perguntou a seus compatriotas palestinos exilados: "Se eu pudesse fazer algo por você, em qualquer lugar na Palestina, o que seria?". E, graças a seu passaporte norte-americano, cruzou fronteiras inúmeras vezes e atendeu aos pedidos que lhe foram feitos: pagar uma conta atrasada, comer um doce, pôr flores em um túmulo, tirar fotografia, jogar futebol com meninos, cheirar o mar[1].

Essas e muitas outras histórias descrevem programas concebidos e performados por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política através de ações. Gosto de passar essas histórias adiante, de lançá-las sem adjetivação. Penso que tais práticas alargam, que tais programas oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e de pensar ação e arte contemporaneamente. Essa é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: (des)habituar, (des)mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, energética, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial.

---

[1] Essas ações foram respectivamente concebidas e realizadas pelos seguintes artistas: Francis Alÿs (2000), Denis O'Connor (1999), Tehching Hsieh (1978/1979), duas ações de Santiago Sierra (2000), John Lathan (1966), Adrian Piper (1970), Valie Export (1968), Gina Pane (1971), Eduardo Flores (2002), Eleonora Fabião (2008), Marina Abramovic (1974), duas ações de William Pope.L (1991), Márcia X (2000-2003), Orlan (anos 1990) e Emily Jacir (2000-2003).

Em termos dramatúrgicos – "dramaturgia" aqui compreendida como a define Eugênio Barba, uma *tecedura de ações*, podendo ou não incluir a palavra –, as práticas desses performers expandem a ideia do que seja ação artística e "artisticidade" da ação, bem como a ideia de corpo e "politicidade" do corpo. Fácil seria dizer que se trata de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o "senso comum" (que, aturdido, se pergunta: "*O que é* isso?", "*Para que* isso?", "Afinal, o que eles querem *dizer* com isso?", "Isso é *arte*?"). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência dessas ações e presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção, eles ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer simultânea e integradamente. Ser *e* não ser, eis a questão; ser *e* não ser arte; ser *e* não ser cotidiano; ser *e* não ser ritual.

P como em Performance, P como em Programa

Chamo as ações performativas *programas* porque, no momento, essa me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar a alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). E, ao pôr em ação seu programa, (des)programa organismo e meio.

A inspiração para a inserção da palavra-conceito "programa" na teoria da performance vem do texto "28 de Novembro de 1947– Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos", de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no qual se propõe que o programa é "motor de experimentação"[2]. Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo *experiência* e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré-experiência e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma (trans)forma. As escalas de transformação são tão variadas quanto relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento.

---

[2] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, vol. 3, 1999, p. 12.

O programa performativo é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações e regras previamente estipuladas e claramente articuladas a ser cumprido pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Por exemplo: "empurrar um bloco de gelo pela Cidade do México até seu derretimento completo". É esse programa/enunciado que possibilita e move a experiência. Proponho que, quanto mais clara e concisa for a proposição do programa – sem adjetivos e com verbos no infinitivo –, mais fluida será a experimentação. Em outras palavras, enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade. Um programa seria, pois, uma enunciação verbal com alta voltagem performativa, um gerador de experimentação psicofísica.

Programas são meios para criar corpo e relações entre corpos. Programas criam corpos naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que *corpos* são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A biopolítica dos programas performativos visa a gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo, é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia o corpo, é para tornar evidente o corpo-mundo. O corpo-mundo que gera o mundo-corpo que o gera.

Se *corpo* é tema e é meio, faz-se necessário perguntar: o que é corpo?

Uma resposta dentre muitas. De acordo com Gilles Deleuze, Baruch Espinosa, filósofo do século XVII, define corpo de duas maneiras simultâneas[3]:

Primeira proposição: o que é corpo?
Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionadas por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas

---

[3] DELEUZE, Gilles. *Espinosa, Filosofia Prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

dependem de arranjos de velocidades e ralentações, e não vice-versa. O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas. Corpo é movimento e mobilidade.

Segunda proposição espinosiana: o que move o corpo ou qual o princípio energético do corpo?

O que move um corpo é a sua capacidade de afetar e ser afetado – essa capacidade determinante também define as particularidades do corpo: *o que* ele afeta e *como* afeta, e *pelo que* é afetado e *como* é afetado.

Assim, Espinosa não define um corpo por sua forma ou função, como dito anteriormente, nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como determinado corpo é capaz de afetar e de ser afetado. Um corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber, trocar.

Em sua leitura de Espinosa, Deleuze propõe que um corpo nunca é "separável de suas relações com o mundo"[4], posto que é exatamente uma entidade relacional. Ele articula: "O interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado"[5]. O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado – mundo de mundo em movimento. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante, esse corpo relacional está não apenas incessantemente se transformando, mas, sugiro, sendo *gerado*.

Tenho particular interesse na resposta espinosiana pelo grau de abstração e a amplitude dela decorrente. Nessa flosofia, "um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade"[6]. Seja lá o que for, seja lá de que universo ontológico participe, será compreendido e vivenciado como sistema infinito de velocidades em circuito relacional; como *ação em ação*. Se, do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entremeios, tornamo-nos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que *corpo* não *é*. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que *corpo* não *é*.

---

[4] Ibid., p. 130.

[5] Ibid., p. 130.

[6] Ibid., p. 132.

Uma frase: uma frase solta: uma frase nem tão solta assim: uma frase-pipa

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o que o corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica).

Tendências dramatúrgicas gerais da performance

Sugiro que podemos encontrar em programas performativos alguns elementos dramatúrgicos discerníveis. Porém, restrinjo-me a apontar tendências gerais, pois considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja *performance*. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de *arte*, *artista*, *espectador* ou *cena*. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de *zonas de desconforto*[7] onde o sentido move, onde espécimes híbridas, alternativas e sempre provisórias podem proliferar. Porém, é preciso frisar: não estou fazendo um elogio à falta de clareza nem fetichizando o misterioso, muito pelo contrário. Trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos *sujeitos* e *objetos* e torná-la visível.

Dito isso, consideremos algumas tendências dramatúrgicas na performance:

1) o deslocamento de referências e signos de seus hábitats (como quando a cela da prisão ocupa o apartamento/estúdio do artista); 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas (como quando a cirurgia plástica e o set cirúrgico se tornam cênicos e o corpo aberto torna-se público); 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos (como quando uma colherada de maionese custa 100 dólares); 4) aguda simplificação de materiais e formas (como quando uma barra de gelo e o empurrar são suficientes); 5) a aceleração ou desaceleração da experiência de sentido até seu colapso (como quando se mastiga e se engarrafa um clássico da crítica de arte); 6) a aceleração ou desaceleração da noção de identidade até seu colapso (ou até que um espectador queira fazê-la puxar o gatilho); 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social (ou convidar transeuntes para que apalpem seus seios através das cortininhas de uma maquete de palco italiano); 8) o investimento em dramaturgias

---

[7] Expressão utilizada pelo crítico C. Carr ao analisar o trabalho do performer norte-americano William Pope. L em "In the disconforter zone". In: William Pope. L, Cambridge and London: MIT Press, 2002, p. 48.

pessoais, por vezes biográficas, nas quais posicionamentos e reinvindicações próprias são publicamente performados (como o sexo anal com um pênis-Barbie); 9) o curto-circuito entre arte e não arte (sempre); 10) o entrelaçamento entre estética e política (sempre); 11) a agudez conceitual (muita); 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos (como quando uma única ação dura um ano inteiro) e a irrepetibilidade (como quando uma ação única dura um inteiro ano); 13) a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte (como quando alguém come um doce, cheira o mar ou paga uma conta a pedido de um exilado e exibe documentação dessas ações numa galeria); 14) a ampliação dos limites psicofísicos do performer (seja se desfigurando ao feder abjetamente em espaços públicos ou subindo uma escada de degraus laminosos); 15) a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramatúrgica do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação).

Estrategicamente, a performance escapa a qualquer formatação, tanto em termos das mídias e materiais utilizados quanto das durações e espaços empregados. Como sugere Eduardo Flores (o homem mexicano que comemorou seu aniversário com bolo e enfeites numa calçada pública) numa assertiva propositadamente generalizante, "a matéria da performance é a vida, seja do espectador, seja do artista, ou ambas"[8]. A arte do performer, arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência.

P como em Performance, P como em Paradoxo

A performance desafia definições, pois ativa dinâmicas paradoxais: trata-se da fundação de uma *cena-não-cena* equiparável ao teatro-não-representacional vislumbrado por Antonin Artaud. Artaud preconiza um "teatro da crueldade", sendo que, como explica, "crueldade não é sinônimo de sangramento, carne martirizada e inimigos crucificados. Essa identificação de crueldade com vítimas torturadas é um aspecto menor da questão"[9]. Ele esclarece: "Eu disse 'crueldade' como poderia ter dito 'vida' ou 'necessidade'"[10]. Ou seja, um teatro-vida ou um teatro-necessidade. O projeto artaudiano, assim como a performance, não visa também à formação de um teatro inconsciente. "Quase o oposto", argumenta Jacques Derrida em "O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação": "crueldade é consciência, é lucidez exposta"[11]. Artaud prossegue: "A crueldade é acima de tudo lúcida, um tipo de controle rígido e uma submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência e sem o uso da consciência"[12].

---

[8] Notas tomadas na visita do artista Eduardo Flores a uma aula do curso "Performance: teoria, historiografia e composição", que ministrei no primeiro semestre de 2005 para alunos do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.

[9] (ARTAUD, Antonin. *Theater and its double*. New York: Grove Press, 1958, p. 102; tradução nossa).

[10] Ibid., p.114.

[11] DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 165.

[12] ARTAUD, Antonin. Op. cit., p. 102.

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos paradoxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da *doxa* (senso comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como "coisa corpórea"; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais-limite. A identificação da performance com vítimas torturadas seria, pois, um aspecto menor da questão.

No "Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade", uma teoria visionária da performance começa a ser elaborada (note-se que o primeiro manifesto foi escrito em 1932!). Artaud busca "uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento"[13]; quer "criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos"[14]; e esclarece: "Importa que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada"[15]. Artaud propõe: "A velha dualidade entre ator e diretor deverá ser dissolvida, substituída por um tipo de criador único sobre quem recairia a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação";[16] "suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação"[17]; e conclui: "no estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos"[18]. Impressiona a consonância entre o pensamento artaudiano articulado no início dos anos 1930 e as buscas de tantos artistas da performance ao longo dos últimos 50 anos.

O teatro artaudiano, e com ele a performance, é cruel ao minar fundamentos determinantes da cultura ocidental, nomeadamente logocentrismo e tirania teológica, fundamentos esses que domesticam e mínguam corpos, forças de subjetivação que descorporalizam nossa maneira de nos relacionarmos e de criar mundos. Como propõe Artaud, o julgamento de Deus precisa ser erradicado para o nascimento do corpo; a fúria logocêntrica precisa ser acalmada para o nascimento do corpo. Como propõem os performers com seus programas, o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, entre corpos, como criação de corpos. Ou. como convoca Gilles Deleuze, inspirado por Artaud: "É preciso que estiquemos nossa pele como um tambor para que uma nova política comece".[19]

---

[13] Ibid., p. 89.

[14] Ibid., p. 90.

[15] Ibid., p. 91.

[16] Ibid., p. 94.

[17] Ibid., p. 96.

[18] Ibid., p. 99.

[19] (DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 1990, p. 72; tradução nossa).

Sobre eles, teatro e performance

Fato é que entrecruzamentos relacionando teatro e performance são moeda corrente nos palcos contemporâneos. Grupos de teatro experimental, como o britânico Forced Entertainment, o norte-americano Wooster Group, ou os brasileiros Teatro da Vertigem, Orlando Furioso, Coletivo Improviso, Michel Melamed e sua cena-poesia, para citar alguns poucos casos, desenvolvem trabalhos consonantes com o universo da performance (sejam eles direta e conscientemente influenciados ou não).

Considero a inclusão da prática e da teoria da performance no circuito do estudo, da pesquisa e da criação teatral estimulante por vários motivos: para a ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre o que é e o que pode um corpo (*dramaturgia do corpo*); para a ampliação de métodos composicionais (*dramaturgia de ensaio*) e o investimento na contribuição dramatúrgica do ator (*dramaturgia do ator*); para investigação sobre a contribuição dramatúrgica do espectador (*dramaturgia do espectador*); para a valorização do diálogo entre gêneros artísticos e a pesquisa sobre gêneros híbridos; para a inclusão de outra perspectiva teórica além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares; para o aprofundamento de debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidade e políticas de produção e recepção. Consideremos alguns desses pontos.

Para os artistas da cena em geral, penso ser de grande valia experimentar práticas psicofísicas baseadas na tradição da performance. Citar alguns exemplos de programas propostos pela performer Marina Abramovic em seus workshops elucida melhor minha argumentação. Abramovic propõe: "durante um período de uma hora, escrever seu nome apenas uma vez num papel branco sem levantar a caneta", ou "andar para longe da casa, parar, vendar-se, encontrar o caminho de volta", ou "da manhã até a noite fazer as ações cotidianas o mais lentamente possível: levantar-se, lavar-se, vestir-se, comer, urinar...". Trata-se de experiências que possibilitam um confronto cru com a fisicalidade, com a metafisicalidade, confronto esse que, penso, tonifica o atuante para além de gêneros, estilos ou técnicas específicas. Grotowski clarifica: "O Performer, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos [...] Pode compreender apenas se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é um problema de fazer"[20]. Mais uma vez Grotowski: "O Performer não deve desenvolver um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as forças circulam"[21]. Ainda outra vez Grotowski: "O Performer deve trabalhar em uma estrutura precisa [...] As coisas a ser feitas devem ser exatas. *Não improvise, por favor!* Há que se encontrar ações simples, mas tomando

---

[20] (Revista *Máscara*. Cidade do México: Fondo de Cultura del México, p. 78. Número especial em homenagem a Jerzy Grotowski; tradução nossa).

[21] Ibid., p. 80.

cuidado para que sejam dominadas e perdurem. De outra forma não se tratará do simples, mas do banal"[22].

Vertigem:
estado mórbido durante o qual se perde o equilíbrio; delíquio; vágado; ato impetuoso e irrefletido; tentação súbita; desvario

O Teatro da Vertigem investe em estratégias dramatúrgicas com forte carga performativa para a criação de seus espetáculos[23]. O grupo privilegia a *dramaturgia do ator*, ou seja, processos criativos em que o ator não é exclusivamente intérprete, mas coautor do espetáculo assim como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista e todos os demais membros da equipe que, geralmente coordenados por um diretor, colaboram para a criação da dramaturgia do espetáculo. Ou, como os atores do Vertigem definem sua função, o ator "é simultaneamente autor e performer"[24]. No artigo "O que fazemos na sala de ensaio", destacam a importância do que chamam "depoimento pessoal": "depoimento pessoal é sua colocação como ser humano, como cidadão e artista [...] É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada"[25], esclarece a atriz Mariana Lima. Como dizem, não estão interessados em "camuflar características, mas em ampliá-las", enfatiza a atriz Miriam Rinaldi, autora do artigo[26].

Quanto à *dramaturgia de ensaio*, o grupo destaca quatro procedimentos principais: a *vivência* (método que se aproxima do laboratório teatral, sempre pontuado com atividade de escrita automática), a *improvisação* (improvisações sem preparo em torno do tema pesquisado), o *workshop* (cena-resposta a uma questão lançada, composição a ser preparada de um dia para outro utilizando qualquer tipo de recurso e linguagem artística) e a *visita* (pesquisa de campo, sempre em espaços públicos, a partir da qual o ator elabora cenas e/ou personagens). Se a "vivência" trata do autoconhecimento e a "improvisação" da pesquisa por livre associação, ambos vivenciados na privacidade da sala de ensaio, os "workshops" são construções que o artista traz para o espaço de trabalho, e as "visitas" são investigações externas. Nos dois últimos procedimentos, e marcadamente no caso das "visitas", é necessário sair, buscar referências fora da sala, fora do grupo; incorporar outros espaços, velocidades e afetos para então voltar ao estúdio e disponibilizar o novo corpo. É preciso ir e vir sucessivas vezes; levar e trazer; trafegar e transportar. É preciso que este vaivém transforme em membrana as paredes da sala de ensaio. É mesmo fundamental encontrar-se com a cidade para então (re)encontrar o teatro e vice-versa[27].

---

[22] Ibid., p. 8; grifo do autor.

[23] Refiro-me à criação e à encenação da *Trilogia Bíblica*, formada pelas peças *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1.11* (2000).

[24] "O que fazemos na sala de ensaio". In: *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 45.

[25] Ibid., p. 46.

[26] Ibid., p. 46.

Dramaturgia de ensaio e dramaturgia do espetáculo são dois lados de uma mesma moeda, já que ocupar a cidade é mesmo central no trabalho do grupo. Para que a vertigem do teatro se dê, o Teatro da Vertigem evacua o edifício teatral e ocupa outros espaços públicos, espaços política, histórica e socialmente potentes, como igrejas, hospitais e presídios[28]. Sobre a relevância desses espaços ativos para o desenvolvimento de suas práticas teatro-performativas, comentam: "A apresentação em lugares impróprios para o aconchego do público ou para o conforto dos atores abre outras possibilidades, que reinventam o teatro não apenas como entretenimento, mas como *experiência*"[29]. Pois essa cena-experiência que entrelaça imaginação/ficção, memória/história e atualidade/materialidade (para além da dicotomia simplificadora que contrapõe "teatro" e "realidade") inclui o público como elemento dramatúrgico determinante.

Rinaldi salienta: "A relação com o público é consequência de uma situação híbrida em que representação e realidade se confundem"[30]. Trata-se de uma situação híbrida em que estética, psicofísica e política se entrelaçam para a reconfiguração do espaço e das relações entre os presentes. O Vertigem não faz teatro *para* espectadores, mas *com* os presentes (e as presenças). O Vertigem não faz teatro *no* espaço, mas *com* o lugar (e suas massas visíveis e invisíveis). Significativamente, o grupo faz teatro para fazer cidade. E é justamente esse acréscimo relacional em suas múltiplas variantes que permite a passagem da noção de *obra teatral* para a de *evento teatral*, ocorrência determinante na aproximação investigada aqui entre performance e teatro.

São elementos marcadamente performativos explorados pelo Teatro da Vertigem: a criação de uma cena híbrida em que elementos fictícios e não fictícios são justapostos e curtos-circuitos representacionais são ativados; a potência política declanchada por tal operação; a ocupação de espaços "extracênicos" (ou a transformação da cidade em espaço cênico) para que circulem

---

[27] A aproximação entre performance e teatro de um modo geral e as metodologias de ensaio do Teatro da Vertigem indicam a necessidade de reflexão específica sobre modos de ensaiar espetáculos teatrais. Afinal, dependendo do trabalho em questão, talvez o mais apropriado seja ensaiar na rua ou na praia, o mais longe possível de tetos e neutralidade; talvez aquele outro espetáculo precise exclusivamente de ensaios de mesa; talvez esta cena não deva ser ensaiada, apenas combinada e realizada. Talvez uma peça precise ser ensaiada em exatos nove meses e outra durante nove dias sem intervalo. Depende. Depende das dramaturgias de ensaio que se inventem para alcançar as dramaturgias de cena que se almejam, para que o corpo necessário possa se desenvolver, para que determinada qualidade de presença e de relação com o espectador possa acontecer. Depende.

[28] No caso da *Trilogia Bíblica*: *O Paraíso Perdido* (igreja), *O Livro de Jó* (hospital) e *Apocalipse 1.11* (casa de detenção).

[29] Idem, p. 48; grifo nosso.

[30] Ibid., p.48.

outras dinâmicas relacionais e temporais; a valorização de características e depoimentos pessoais, bem como da contribuição dramatúrgica do ator para a composição de uma cena em diálogo direto com o meio no qual se insere e no qual interfere; a experimentação psicofísica através das metodologias de ensaio utilizadas; a valorização da presença do espectador no evento teatral; e a ênfase na indissociabilidade entre estética e política. Trata-se de uma pesquisa que, como o nome diz, não pretende um teatro de estabilidade ou uma relação confortável com o espectador e a cidade.

Da mesma forma ocorre quanto à inclusão da performance nos quadros de ensino de teatro. Talvez haja um estranhamento inicial, porém penso que tal inclusão proporcionará fricções interdisciplinares de enorme valia. Justamente por ser uma prática não teatral – ou seja, desinteressada em espaços teatrais, métodos criativos, funções especializadas, possíveis hierarquias nas equipes, poéticas, temporalidades e economias de ensaio e temporada –, a performance representa um referencial dialógico fascinante (no mínimo uma pedra no sapato que nos faz parar, descalçar, sacudir e voltar a caminhar com novas percepções do pé, do terreno em que se pisa, do calçado que se escolhe usar ou que se pode comprar, ou seja, das relações entre corpo, objeto e meio). Um performer não apenas coloca propositadamente pedras em seu sapato, mas usa sapatos de pedra para que outras velocidades e outros modos de percepção e relação possam circular.

Penso ainda que o aluno ou o profissional de teatro se beneficiam não apenas no contato prático, mas no estudo da teoria da performance. Interesssa, por exemplo, à luz da performance, abordar temas centrais para o teatro, como o ilusionismo (construção e demolição) e a narrativa ficcional (adesão e desconstrução). A performance, em sua aguda materialidade, desnarrativização, antificcionalidade e instantaneidade, ou seja, por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo, torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção.

O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica acréscimo de presença e participação do espectador (daí o interesse em pensar especificamente sobre a *dramaturgia do espectador*, sobre sua participação por vezes até coautoral no fato performativo). Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engage numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação. Em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador no "drama" cru da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o lugar, o contexto histórico e político.

O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se. Firmar o olhar ou desviá-lo ao assistir a uma pessoa sendo operada, transformando/desformando seu próprio rosto, fazendo do set cirúrgico um circo macabro? Revoltar-se e reagir ou rir com outra que esculpe caralhos com terços? Optar por tocar ou não nos seios de uma mulher através das cortininhas de um teatro à italiana? Esperar que o leite de magnésia levite ou ir embora para cuidar da vida e fazer algo útil? Perceber como denúncia ou sadismo a exposição brutal de desempregados, drogados, prostitutas e imigrantes (mas tudo dentro da lei, com o auxílio de agências de emprego, contratos assinados e preços de mercado obedecidos)? Sobre que "assunto" conversar com uma desconhecida em praça pública e, afinal, por que fazê-lo? Comer do tal bolo de aniversário oferecido na rua ou desconfiar da oferta? Admirar ou irritar-se com a mulher passiva e seus objetos de prazer e dor? São chamados que implicam não um ensaio psicológico de posicionamento, mas tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já, aqui e agora.

Entretenimento forçado
ou,
da obrigação do artista de divertir seu público
ou,
da desobrigação de divertir,
ou,
divirtam-me pelo amor de Deus: a arte deve ser bela, o artista deve ser belo![31]

Outro caso de grupo teatral fortemente relacionado com a performance a citar é o Forced Entertainment, especialmente em suas peças de longa duração. O grupo expõe o projeto:

> Depois de anos fazendo teatro em que uma parte do trabalho consistia em ensaiar e fixar coisas – fazer a mesma peça funcionar da mesma maneira repetidas vezes –, resolvemos realizar algo diferente, algo mais extremado. As peças longas foram um passo nessa direção: trabalhos entre 6 e 24 horas de duração nos quais os atores improvisam dentro de um sistema predefinido de regras [...] Considere cada peça como uma tarefa ou um jogo [...] e considere que cada jogo tem regras, estratégias, movimentos conhecidos e também limites[32] .

Um desses trabalhos – *Quizoola!*, um jogo de perguntas e respostas para dois participantes

---

31 "Art must be beautiful, artist must be beautiful" é o título de uma das performances de Marina Abramovic dos anos 1970.

32 ("Notas sobre as peças de longa duração". HEATHFIELD, Adrian (Ed.). In: *Live Art*. UK: Tate Publishing, 2004, p. 101; tradução nossa.)

– tem a duração de seis horas. O público fica livre para entrar e sair da sala quando e quantas vezes quiser. Três atores da companhia, explorando as três combinações de dupla possíveis, revezam-se por períodos de duas horas. Os atores interrogam-se mutuamente, baseados num questionário de 2 mil perguntas sobre os mais variados temas – esporte, amor, filosofia, fatos... Como explicam, as respostas podem ser verdadeiras, falsas, longas, curtas, confessionais, abstratas, de acordo com decisões imediatas. O desenho da cena é extremamente simples. Lâmpadas elétricas ligadas em série definem uma área no chão que delimita o espaço do jogo. Os atores estão vestidos com roupas cotidianas e levemente maquiados como palhaços. Duas cadeiras, as folhas de papel com as perguntas, algumas garrafas d'água e só.

Em *Quizoola!* não há vestígio de narrativa ficcional. O "fechamento" da cena circunscrito pelas lâmpadas no chão é meramente alegórico: a cena chega aos espectadores de forma direta através de interpretações abertas (ou seja, através de atores não apenas cientes da presença dos espectadores, mas capazes de transformá-la em elemento da ação, se assim desejado). A dramaturgia da peça é outro elemento de abertura: cada vez que uma pergunta é lançada, abre-se um vácuo – "por que o medo de escuro?"; "você possui escravos?"; "você é um escravo?"; "você sabe fabricar um veneno?"; "descreva o primeiro beijo da sua vida"; "o que é fogo?"; "por que você conta tantas mentiras?". A cada interrogação lançada, há um impulso reflexivo e um salto mental do espectador. A longa duração da peça tanto exalta como exaure atores e audiência. Por vezes, a arguição é cômica e amigável; em outros momentos, transforma-se numa forma de tortura; noutros, adentra-se um espaço demente, disléxico, mole. A caracterização de palhaço varia de significação de acordo com as atmosferas. *Quizoola!* é um jogo de perguntas a partir de uma interrogação básica: Quais os limites da cena teatral contemporânea?

Proponho que levemos essa questão um pouco adiante e consideremos brevemente alguns experimentos que visam a testar limites e/ou criar novos parâmetros para o teatro. Afinal, já abdicamos de muitos (se não de todos) os elementos ditos "constitutivos da cena dramática" e continuamos a fazer teatro com o duplo intuito, suponho, de dialogar com a tradição e de descobrir novos sentidos.

Vejamos:

- a narrativa: o Forced Entertainment (como tantos outros) abriu mão da narrativa em muitos de seus espetáculos;
- o palco: o Vertigem (como tantos outros interessados em arte de lugar específico) desobrigou-se do palco e do edifício teatral em busca de outras relações com o espectador-cidadão e a cidade;
- a ficção: o "teatro-documentário" complicou ainda mais as dinâmicas ficção/não ficção/tudo ficção/nada ficção anunciadas pelo teatro cubista de um Pirandello, por exemplo, ao focar temas como versão, testemunho, documento e história oral;
- o texto dramático: o chamado "teatro pós-dramático" teorizado por Hans-Thies Lehmann destaca inúmeras experimentações cujo foco não está no texto dramático, mas na

corporalidade e na imagem, fato que o autor associa a uma transição histórica (de uma cultura do texto a uma era de novas mídias e tecnologias);

- a personagem: as tantas cenas em que o nexo personagem se espatifa, não apenas pela quebra do eixo de sujeitificação operado por Beckett e tantos mais, mas para abrir uma zona conceitual outra, um espaço entre o ator autobiográfico e o não ator; explico: as tantas cenas contemporâneas em que a biografia do ator é elemento dramatúrgico crucial ou, num outro extremo, as cenas que prescindem propositadamente do ator em favor de outras qualidades de presença e corpos que não os treinados para o palco, como, por exemplo, o teatro do Rimini Protokoll.

É preciso lembrar ainda de um projeto como o Teatro Invisível de Augusto Boal, em que se abdica até mesmo da consciência do público, que ignora estar diante de uma cena teatral.

Em resumo: dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação. Diante de tal quadro, sugiro que passemos de um problema ontológico – o que *é* teatro – para uma interrogação performativa: o que queremos que "teatro" seja? Ou ainda, como queremos que o teatro atue? Como formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta – resposta provisória, parcial, participante: resposta-corpo.

P como em Performance, P como em Político

Enfatizei ao longo deste texto a indissociabilidade entre política e estética, noção que me parece fundamental para pensar, perceber e criar corpo; para pensar, perceber e criar cena. Contudo, ao evocar o veio político da cena contemporânea, não me refiro exclusiva ou necessariamente à "arte engajada", ao "teatro-político" ou à "performance ativista". Ao refletir sobre os caminhos da arte em fins dos anos 1960, Lucy Lippard articula:

> Está claro que hoje em dia até a arte existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem de ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que têm de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política[33].

Ou seja, tratar-se ou não de militância não é o ponto nevrálgico da questão. O fato é que nossas dramaturgias (engajadas ou não) não apenas participam de ou retratam um determinado contexto, mas criam "estilo de vida" e "situação política". Todo artista elabora políticas de produção e recepção (objetivas e subjetivas) para realizar seu trabalho; e todo artista, inevitavelmente, produz economias (circulações materiais e imateriais, financeiras e afetivas) com seu fazer. Ou seja, o político e o estético não são apenas indissociáveis, mas inseparáveis do corporal, do afetivo e do econômico. Conscientemente ou não, todo artista resiste a determinadas forças e pactua com determinadas outras, e isso define a estética do trabalho e a ética do trabalhar. Pode ser então que *a* política propriamente dita seja ou não seja matéria-prima no projeto, porém *o* político é a própria condição de existência do trabalho e do trabalhar.

---

[33] (LIPPARD, Lucy R. *Six years: The dematerialization of the art object.* Berkley and London: University of California Press, 1973, p. 8-9; tradução nossa).

Um importante segmento da arte contemporânea (a performance e as performativas) trata de evidenciar poeticamente a politicidade do corpo e a corporeidade do político. São as cenas-não-cena que discutem e elaboram modos de pertencimento ativo, que inventam formas de convívio impensáveis antes da realização das ações. Como vimos, são inúmeras as estratégias dramatúrgicas elaboradas para aumentar a capacidade dialógica e a potência relacional, renovar regimes de atenção, gerar energia crítica, rearranjar pontos de vista, negociar diferenças, redistribuir o sensível, suspender hábitos culturais/artísticos/sociais arraigadíssimos, rearranjar mecanismos de inclusão e exclusão e recriar, na medida do alcance de cada ação, os contextos nos quais se inserem. Penso que a pesquisa, a criação e a divulgação dessa cena-não-cena *politizada* e *politizante* têm importância capital no Brasil contemporâneo – país a um só tempo enrijecido e flácido por causa de tantos e tamanhos descalabros sociais e truculências políticas. Um país assombrado pela herança colonial e pelo corpo colonizado. Exatamente aqui e precisamente agora performar é preciso – por ser a arte da negociação, por ser ato de reinvenção política, por ser meio de criação de corpo.

Eleonora Fabião é atriz, performer e teórica da performance. Professora-adjunta do curso de direção teatral da Escola de Comunicação da UFRJ, onde leciona desde 1997, é doutora em estudos da performance (New York University-NY) e mestre em história social da cultura (PUC-RJ).

EXPEDIENTE

Organização
Antônio Araújo
José Fernando Azevedo
Maria Tendlau

Coordenação-geral
Núcleo de Artes Cênicas

Direção de arte
Jader Rosa

Projeto gráfico e design
Marina Chevrand

Diagramação
Renan Magalhães

Tradução
Atelier das Palavras

Edição de texto
Rosana Brandão Ihara

Revisão
Isabel Cury
Rosa Ferreira

Produção editorial
Lara Daniela Gerbim